سميح القاسم
يـــــوســـــف

يوســـف

أقص لكم خياما ... ايها الأحباب
من جلدي
وحول مضارب الأحزان
اسقي بالدموع الحمر
كل شتائل الورد
وإن هبت على الريح ...
أسألها
وإن عادت ... أحمّلها
وأحرص ان أحدثها
ولو ظلت بلا رد
سلاما ... ايها الأحباب
يا اخوان ... يا جيران ... يا اصحاب
سلاما ...
كيف انتم في فصول الحر والبرد
وكيف الحال
على الأطفال؟
وكيف رفاقنا الموتى؟
هل اعتادوا وراء السور
طول الليل ... والصمتا
وكيف امامنا يعقوب؟
ترى مازال – يا ناري – على عكازه الوجد
يد ... من طول صمت الثكل
لاصقة على الخد
واخرى ... في قميص الدم
غائصة بلا حد؟
أحبائي أحبائي
اذا حنت على الريح
وقالت مرة: ماذا يريح سميح
شاءت أن تزودكم بأنبائي ...
فمروا لي بخيمة شيخنا يعقوب
وقولوا: انني من بعد لثم يديه عن بعد
أبشره ... أبشره ...
بعودة يوسف المحبوب
فان الله والانسان ...
في الدنيا ... على وعد

JOSEPH

Ich schnitt für euch Zelte ..... o Freunde
aus meiner Haut
Und um die Lustschlösser der Trauer
Tränk ich mit roten Tränen
jeden Rosensproß.

Und weht der Wind über mich hin,
so frage ich ihn —
Und kehrt er zurück ..... so trage ich ihm
— begierig, mit ihm zu sprechen,
selbst wenn nie Antwort kommt —
einen Friedensgruß auf .... meine Freunde
Meine Brüder .... Nachbarn .... Gefährten ...
Einen Friedengruß — ach:

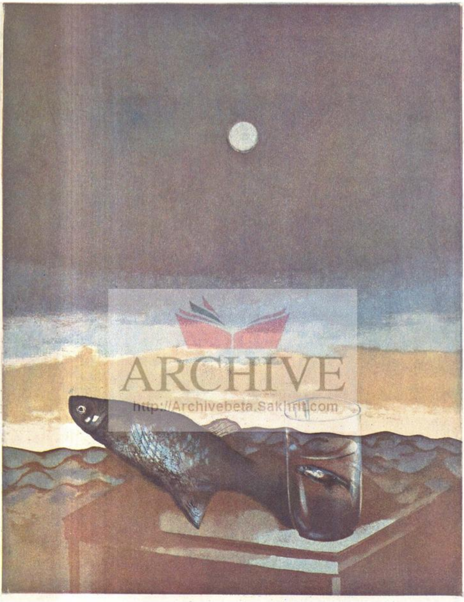
Wie geht es euch in Kälte und Glut?
Und geht es gut
den Kindern? Wie geht's
den Kameraden, den toten?
Jenseits der Mauer, gewöhnten sie sich
an die lange Nacht, an das Schweigen?

Wie geht es Jakob, unserem Ahn?
Ob er noch immer gebeugt auf den Stab seines Kummers steht,
eine Hand — vom langen Schweigen des Kindesverlustes
an die Wange gepresst —
und die andre .... im blutigen Hemd
einsinkend, unlöslich fest?

O Freunde, Freunde .....
Sollte einmal der Wind
liebevoll fragen ,,Was wünscht du, mein Kind?"
und euch meine Nachrichten bringen —
So geht für mich hin zu Jakobs Zelt
Und sagt: ich küsse von fern ihm die Hand
frohe Kunde im Land .... frohe Kunde im Land
Unser Joseph kehrt heim!

Denn ein Versprechen besteht
zwischen Gott und Mensch.

Deutsch von Annemarie Schimmel



جبرهارد شلوتر ، سمكة كبيرة فى كوب صغير ، ١٩٧٣



راينر فيتبورن، مشروع م ٦/٧، ١٩٧١

كانـــت وقضيـــة السلام

بقلم لوتر تسان

«. . . من وظائف الإنسانية الطبيعية أن
تتبادل النظر فما يخص الإنسان كانسان . . .»
كانت

١

«فلتخلدوا أخيرا الى السلام !» بهذه الكلمات قد ينهر المربون أطفالهم الصاخبين المتشاحنين. وقد لانجد تعريفا أكثر تفاهة للفظ «السلام» منه فى هذا الإطار اليومى. ومع ذلك فبهذا المعنى يتحدد فهمنا «للسلام العالمى». معنى «السلام» هنا ليس أكثر ولا أقل من ترك آلاخر لشأنه، أو تركه فى هدوء. ويعرف السلام حسب المقياس السياسى العالمى بالمعنى السالب بأنه «غياب الحرب». وتهدف «سياسة تأمين السلام» فى النهاية الى عقد هدنة عالمية تنطلق من «الوضع القائم»، وتنهج فى ذلك سياسة «التعايش السلمى» التى قامت فى حينها على مبدأ «عدم التدخل فى الشئون الداخلية» للشعوب الأخرى. تنظر الأبحاث المسماة «بابحاث السلام النقدية»(١) بعدم ارتياح الى هذا المفهوم السلبى للسلام(٢) ومايقترن به من الرغبة فى الحفاظ على «الأنظمة القائمة» "pattern maintenance"، على أنه لا توجد أكثر من بدايات متواضعة لتصور ايجابي للسلام، وهو تصور لاأمل في اتخاذه أساساً للتفاهم العام عن السلام. وكما يؤكد هرمان شميد، فلا أمل في الوقت الحاضر في الوصول الى اتفاق عام يشمل أكثر من السلام بالمعنى السالب، وذلك لاسباب تاريخية قديمة واسباب حاضرة. عندما بدأت ابحاث السلام فى الدول الاسكندناقية خاصة فى المرحلة الأخيرة من الحرب الباردة، هذا إن كانت الحرب الباردة قد انتهت، كان من الممكن أن تنطلق من مصلحة عامة، وهى الحاجة الى الاستقرار لدفع خطر الدمار الذرى. ومن الطبيعى أن يبدو السلام كوسيلة لتأمين الملكية القائمة الآن فى العالم شيئا ثمنيا بالنسبة للملاك، وهكذا فليس من باب الصدفة أن تقوم الدول الغنية بتعضيد ابحاث السلام والاشتغال بهذه الابحاث.

فى الافق تلوح الآن ملامح سياسة استقرار قادمة، ترسم خطوطها القوى العظمى والدول الغنية لتأمين السلام. وإذا تأملنا تبعات هذه السياسة حتى النهاية فلابد أن نشك فى جدوى هذا المفهوم السلبي للسلام، وهو ماتؤيده أهم وثائق السلام السياسية المعاصرة، مثل ميثاق الأمم المتحدة ومواثيق منظماتها الجانبية. وإذا كان السلام بمعنى توثيق الاوضاع القائمة فعلا قانونيا أفضل من وقوع الحرب، خاصة بالنسبة للدول الغنية، فان مثل هذا الاتفاق لا يتفق مع تطالعاتنا وما يثيره حتى الآن لفظ «السلام» فى انفسنا من مشاعر واصداء بناءً «على ماضينا وتراثنا اللاهوتى والفلسفي والرومانسي». وليس غريبا أن يفسر السلام السالب — احتذاءً بنيتشه — بأنه سلب الحياة، وأنه «سلام المقابر»، وهو سلام يرفضه الفيلسوف ارنست بلوخ E. Bloch، إذ أن الحياة فى عالم مروض، ذى اوضاع ثابتة مستقرة، تدور فيها الدورة دون صراع، تسلب الحياة حوافزها الذاتية والسباسية النابعة عن التنافر والصراع، وتضع الحياة نهائيا فى قبضة المؤسسات والتكوينات القائمة صدفة فى هذه اللحظة التاريخية. وأيا كان الأمر، فالسلام، حيث كل شئ هادئ، ثابت، ومنظم، لايبدو هدفا نهائيا للحياة والتاريخ. ماهو إلاحيلة صناعية، ومن الناحية الإنسانية لاجاذبية له، فهو يشبه حال منزل كبير تسكنه اطراف عديدة، لا يربطها رابط، ولا هم لكل طرف منها إلا

تجنب ازعاج الأطراف الاخرى، والحفاظ على قواعد السلوك، إن قابل طرف منهم الآخر فى درج المنزل.

لايرضى هذا السلام طموح الطامحين، ولكن من العسير أن نفكر فى سلام أفضل منه. لاتخدعنا هذه الثرثرة الواسعة عن السلام، فهى على الأرجح لذر الرماد فى العيون، ولاتنبع من رغبة عميقة فى السلام. ويكتب الكسندر ميتشرليش A. Mitscherlich: «صحيح أن لفظ «السلام العالمى» من الالفاظ التى ترددها البلاغات السياسية، تنطقها الأفواه وتكتبها الأقلام مرات ومرات، ولكننا لانجد مقابل ذلك إلاالمحاولات طفيفة للغاية لتصور كيف يكون هذا السلام، وكيف تكون الحياة فى العالم فى ظل هذا السلام»(٥). ويرجع ميتشرليش — كتلميذ فرويد — «انعدام الرغبة فى الاشتغال حقيقة بالسلام» الى نظرية التحليل النفسى، التى بمقتضاها إننانخشي أن نعيش فى حال من السلام المنظم وأن نفقد — كما سبق الاشارة — دوافعنا الحياتية العدوانية. ربما عاقتنا أسباب كثيرة عن بحث قضية السلام، كطلب الراحة والاستكانة، وكثرة المثيرات المعوقة، أو اليأس وخيبة الأمل، أو فقدان الإيمان بأىنظرية تتخطى عالم الواقع القائم، ولكن الوضع الموضوعى يدعونا الى تخطى ظلالنا، ذلك أن النزعات العدوانية التى تعيث تحت ستار ادعاءات السلام، بجانب الفقر الى أهداف جماعية عالمية، يشكل وضعا خطيرا، كما يكرر فون فيتسكر C. F. von Weizsäcker. إن تطور وسائل التكنولوجيا، التى يمكن استخدامها أيضا فى التخريب، كما يقول كانت فى رسالته التى وضعها منذ مئتى عام «فى السلام الدائم» Zum ewigen Frieden والتى لاقت شهرة ضخمة فى اعقاب الحرب العالمية الثانية، سيجعل لزاما علينا، أن لا نترك هذه الوسائل فى قبضة الشهوات العدوانية الغاشمة، وأن نضعها تحتسيطرة منظم فعال يجسم فكرة السلام الإيجابي.

من أين نبدأ اليوم فى التفكير فى السلام؟ لماذا نعود بانظارنا الى هذا الفيلسوف «القديم» كما يشير عنوان المقال، ولماذا لانرتكن الى أحد معاصرينا؟ هناك إجابة أولى بسيطة، تتلخص فى الدور المحورى الذى يلعبه مفهوم كانت فى كل نقاش عن السلام بين الناطقين بالالمانية، هذا بجانب غياب مفهوم حديث مماثل، يمكن أن ننطلق منه. لماذا لم يوضع السلام منذ كانت موضع البحث الجدى؟ من العسير أن نجيب على هذا التساؤل. لاتكفى هناشروح التحليل النفسي. وربماكان من الضرورى أن نبحث هذا النقص فى ضوء التحول الذى حدث منذكانت من العقل العملى الى العقل الوظيفى(٦)، ومن الاخلاق والغائية الى التفكير العلى والسببى، ومن الفكرة العامة الى التخصص العلمى. فالعلم الذى حكم القرن يوجه عدسته الى المعطيات الموضوعية، ولايعرف مايسمى بمستقبل السلام. ولاسباب منهجية يفسر المستقبل تحت مفهوم الممكن موضوعيا وتكنولوجيا، والمناسب المفيد عمليا، أويفسرالمستقبل بمقياس الضرورات الإقتصادية لسد الحاجات القائمة. لم‌يرتفع نداء السلام ونداء الفكرة الإنسانية الملزمة، إلابعد حربين عالميتين رفعا النقاب عما وراء التقدم التكنولوجى من «بربرية حضارية» (بتعبير توماس‌مان)، وبعد أن اتضح على وجه الخصوص أن العلم الذى يخدم الإنتاج السلعى فحسب فى طريقه الى تحويل الأرض الى مستنقع صناعي، وأن المشاكل الإجتماعية العالمية لايمكن حلها فحسب بواسطة الفكر العلمي المتخصص بمحدوديته، وإنما عن طريق التعاون العالمي. فى هذه المحاولات المترددة لاعادة «العقل العملي» الذى يستهدف اهدافا انسانية كلية الى مكانته، تحت وطأة الضرورة الفعلية لا النظرية، يتردد اسم كانت. فقد توصل كانت بالفعل عام ١٧٩٥، قبل أن توجد التكنولوجيا الحديثة، الى الضرورة الكامنة فى التقدم التكنولوجي التى تجعل من اللازم الوصول الى تعاقد دستوري سياسي للسلام العام. أما كيف توصل كانت الى هذه النبوءة التى فصل فكرتها بعيدا عن كل جموح مثالي، فهذا ماسنبينه فى السطور التالية.

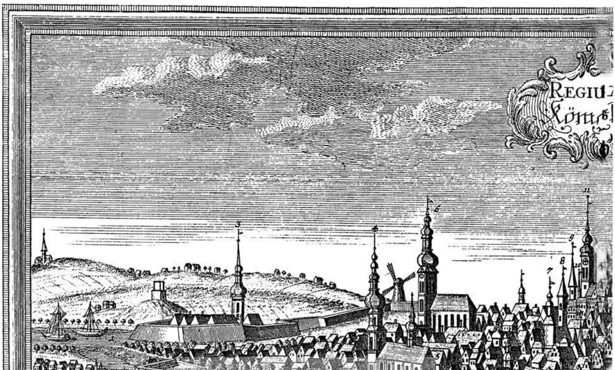
خلفية العرض التالي هى اكتشاف فلسفة كانت السياسية من جديد بعد عام ١٩٤٥، وقدتم هذا الاكتشاف من وجهات مختلفة اوضحت نسيج فكر هذا الفيلسوف وابرزت حداثته التى لم ينل منها الزمن مناله. عقب صدمة الهزيمة فى الحرب العالمية (فى المانيا)، والبحث عن أعمدة تراثية سليمة، ظهرت رسالة كانت «فى السلام الدائم» فى الاسواق. اخرجتها المطابع فى السنوات التالية فى أكثر من ١٤ طبعة مختلفة، ونرى مقدمات هذه الطبعات توجه الانظار الى اقتراح كانت باصدار دستور للسلام العالمي، وهو دستور يشبه الى مدى بعيد ميثاق الأمم المتحدة ومواثيق منظماتها الدولية الجانبية، بجانب هذا الوجه الدستورى لفلسفه كانت السياسية، برز فيمابعد الوجه الوجودي الاخلاقي لهذه الفلسفة، الذى مثله خاصة كارل ياسبرز Karl Jaspers فى منتصف الخمسينيات فى مباحثه التى يشيد فيها بكانت. ففى هذه المباحث يكرر ياسبرز وجهة النظر، بأن السلام «مرغوب



Pregel Fluß. 2. Brandenburgische Thor. 3. Vestung Friedrichsburg. 4. Haberbergische Kirch. 5. Kö=
nigl. Liccut und Packhaus. 6. Neu Rossgartische Kirch. 7. lange Gassen Thurn. 8. Thurn bey dem Alt=
stätter gemein Garten. 9. die Polnische Kirch. 10. Pfeiffen Thurn. 11. Tragheimische Kirch. 12. Kneip-höfi=
sche Rathhaus. 13. Altstättische Kirch. 14. Königl. Schloß. 15. der blaue thurn. 16. Altstättische Rathhaus. 17.
Schmidt-thor-Thurn. 18. Kneip-höfische Dohm Kirch und Collegium. 19. Polnische-Gassen-thurn. 20. Buchs-
haus. 21. Pulver Thurn. 22. Löbenichtische Rathhaus. 23. Calvinische Kirch. 24. Löbenichtische Kirch. 25.
Königl. Spittal. 26. Cathol. Kirch. 27. Sackheimische Kirch. 28. Rossgartische Kirch. 29. Littauische Kirch.
30. Königl. Waisenhaus. 31. Sridländische thor.

I. G. Ringle fec. *Mart. Engelbrecht excud. A. V.*

فريدريش برنهارد فرنر ، مدينة كونجزبيرج **Königsberg** ، حفر على النحاس



1. Pregela fluvius. 2. Porta Brandenburgica. 3. Castellum Fridericoburgū. 4. Templ. Haberbergense. 5. Regia domus Vectigaliū et Compactionis merciū. 6. Novū Templ. Rossgartense. 7. Turris longæ plateæ. 8. Turris apud Hortū communē Veteris Urbis. 9. Templ. Polonicum. 10. Turris Tibiarū. 11. Templ. Tragheimense. 12. Curia Kneiphofensis. 13. Veteris Urbis Templ. 14. Arx Regia. 15. Turris cærulea. 16. Curia Veteris Urbis. 17. Turris Portæ Fabrorū. 18. Templum Cathedr. et Collegiū in Kneiphoff. 19. Turris plateæ Polonicæ. 20. Ergastulū. 21. Turris pulveraria. 22. Curia Loebenichtensis. 23. Templ. Reformatorū. 24. Templ. in Loebenicht. 25. Hospitale Regiū. 26. Templ. Catholicū. 27. Templ. Sackheimense. 28. Rossgartense. 29. Templ. Lithuanū. 30. Orphanotropheū Regium. 31. Porta Fridlandica.

Fridr. Bernh. Werner del. C. Pr. S. C. Maj.

من كتاب: مدن أوروبية فى عصر الركوكو Rokoko ، اخراج فون جاكوب ريزنر ، دار نشر بروكمان ، ميونخ ١٩٦٦



فيه . . . بشرط آن يتحول الإنسان الى مخلوق اخلاقي»(٧)، إذ أن السلام كحال منظم تنظيما قانونيا ممكن أيضا فى ظل الديكتاتورية، وغير جدير بهذا الاسم. وفى هذا السياق يرجع فون ڤيتسكر منذ عام ١٩٦٣ الى كانت ليطالب «بنظام اخلاقي جديد للحياة فى العالم التقنى»(٨)، إذ لايكفى العقل المتخصص بمحدوديته وعقمه لحل الواجبات الجماعية المصيرية، وإنما تتطلب هذه الواجبات تضامنا ملتزما يستهدف تحقيق اهداف عملية شاملة. تحف بهذه التفسيرات لفلسفة كانت مسحة النداء والدعوة الاخلاقية الروحية، على أننانجد اتجاها ثالثا يأخذ كانت كمنطلق لبحث اجتماعي فلسفي وعلمي نظري، ويمثله فى المقدمة هابرماس Habermas بمؤلفه الفلسفي التاريخي «المعرفة والمصلحة» Erkenntnis und Interesse. ومدخل هذا الاتجاه بسيط: العلم كقوة منتجة أولى تكاد تسير اليوم الحياة الإجتماعية أجمعها، وإذا ظهرت فى الحياة الإجتماعية أبنية مشوهة، أى ظهر بها «خلل وظيفي» لايمكن التغلب عليه بوسائل العلم المعروفه حتى الآن، فلابد أن يكون السبب فى نهاية المطاف كامنا فى مفهوم قاصر محدود للعلم نفسه. وهذا النقص يكمن فى تقلص ابعاد العقل العملي الإجتماعي، وهو ما نلاحظه منذ كانت.

استناداً الى هذا التفسير، وانطلاقاً من فلسفة كانت السياسية فى مؤلفاته الأخيرة، نحاول فى التالى أن نطرح قضية السلام عند كانت ومغزاها الحاضر. قد تبدو هذه المحاولة فى نظر الكثيرين نظرية للغاية، فهى تبحث فى مفهوم السلام العام دون أن تتطرق الى مشاكل السلام القائمة بالفعل فى هذه الآونة، ولكن — بعبارة فون ڤيتسكر — «إذا أردنا صنع السلام، فلابد أن يكون فى طاقتنا التفكير فى السلام»(٩). أمام التفكير فى السلام صعوبات أولية وعميقة، لابد من استحضارها فى أذهاننا، ولانستطيع أن نغض الطرف عنها، إذا أردنا حقيقة السلام. قد تبدو البرجماتية فى اللحظة الراهنة أكثر معقولية، وأكثر وعدا بالنجاح من التحليل الفلسفي، إلا أنها تحمل فى طياتها بذرة المأساة التى لابد أن تتضح فى النهاية، ربما بعد فوات الآوان. إذ إن السلام على هذا المنهاج سلام سلبي، يتركنا دون حماس. وحتى نتجنب من البداية هذه القدرية، فلابد أن نضع مفهوم السلام موضع التأمل الراديكالي الشامل، وأن نطرح السؤال عن مدى هذا المفهوم ومعناه، وهوما نود أن نفعله فى الجزء الأول من البحث. أما فى الجزء الثانى فهدفنا أن نوضح أن مفهوم السلام يتضمن بعدين، لابد من الفصل بينهما فصلا دقيقا، ونشير اليهما هنا بلفظى «الشرعية» و«الاخلاقية»، وهدفنا أن نوضح أن مشكلة السلام تكمن فى النهاية فى ضرورة التوفيق بين هذين البعدين. فمفهوم السلام الإيجابى لايمكن أن يكون مجرد تسوية موضوعية قانونية لاقامة نظام دائم، ولايمكن أن يكون مجرد نداء مثالى موجه الى «الاخلاقية» ذاتية متقلبة، وانما لابد أن يجمع بين الإثنين، إذاكان للسلام أن يكون كيانا موضوعيا حقيقيا، وقيمة انسانية. وفى ختام المقال نحاول تقييم مفهوم كانت للسلام تقييما نقديا، مبينين فجوات هذا المفهوم ومواضعه المشكلة، ومقارنين بين هذا المفهوم وتفكير السلام المعاصر.

بهذا المنهج تهدف الكلمات التالية الى دراسة ابعاد مفهوم السلام، وتعتبر نفسها مقدمة للتفاهم عن معنى السلام.

٢

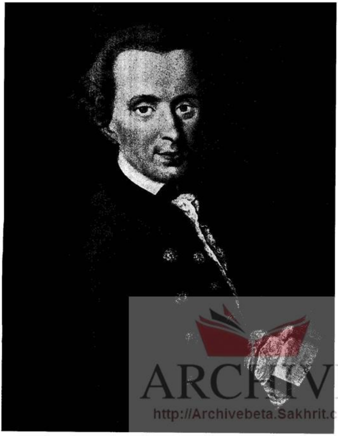
أثبتت مباحث علم النفس أن الرغبات كثيرا ما تتحول بواسطة الاسقاط الى حقائق، وهذا القلب قد يحدث عند تكوين النظريات. فقد يعتقد الإنسان أنه يقبض فى «المفهوم» على زمام الحقيقة، فى حين أن هذه الحقيقة ليست إلا تصورا مثاليا نابعا من الرغبة أو التمنى. وعاقبة هذا التقدير الخاطئ لطاقة «المفهوم» أو للتنظير هو نشوء اخيلة كاذبة فحسب، أى ضروب من الاوهام بدلا من الحقائق. والعكس ممكن، وهو ما يشير اليه خاصة الفكر الماركسى فى نقده للايديولوجية البورجوازية المثالية: فقد يعتقد الفكر أنه يتحدث عن مثل اعلى ideal، يتجاوز الزمان والمكان (فى حالتنا «السلام»)، فى حين أن هذا المثل فى الواقع ليس إلا تعبيرا عن حقيقة تاريخية اقتصادية. محور القضية هو مضمون ومرمى «المفهوم». هل يتطلع الى مثالية، يجب على الحقيقة أن تشكل نفسها على نسقها، أم الأمر على العكس، وقصد المفهوم أن يعبر عن الواقع القائم الملموس، الذى تقوم فوقه السماء المثالية كظاهر وسراب ليس له اصول، أم أن المفهوم ينبع من الوقع ويشيراليه، وفى نفس الوقت ليس نتاجا للواقع فحسب، وإنما يتخطاه الى ماهو اسمى. هذا النقد للمقصد الأساسي «للمفهوم» لابد أن يسبق كل عرض، إذ هو الذى يحدد مدى الوعي الذاتي بالشئ وجدوى هذا الوعي فى البحث عن هذا الشئ.

ايمانويل كانت، نقش من وضع بيخه وفقاً للوحة زيتية للفيلسوف بريشة دوبلر ، ١٧٩١



جوتليب دبلر، صورة ايمانويل كنت، ١٧٩١

يتناول كانت اولا بالبحث والنقد الهدف الذى يرمي اليه مفهوم السلام كمفهوم، إن كان يستهدف طبيعة أصلية للانسان، أم حقيقة تاريخية أم كان مجرد مقولة اخلاقية مثالية. وبالمقارنة نرى ابحاث السلام المعاصرة وقد اغفلت تماما هذا النقد الفكري لمفهوم السلام، ونراها — إن جاز التعبير — تخلط وتمزج المقاصد العملية والنظرية والمقاصد التصورية والواقعية الى عجين، لايمكن أن نخبز منه مفهوما للسلام. فمفهوم «ابحاث السلام» يتضمن الوهم بأن السلام كيان موجود يخضع للبحث. أما فى الواقع القائم فلا نرى غير التنازعات، وبعض الخبرات والاستراتيجيات لفض هذه التنازعات، مثل اتفاقيات الهدنة، التى تسمى كذبا، كما يذهب كانت، «بعقود السلام». ليس السلام بموضوع موجود محدود أو يمكن تحديده، ويمكن أن نقصده بالعقل النظرى ونضعه موضع البحث، ليس السلام بظاهرة من ظواهر الطبيعة وليس هو بحقيقة اجتماعية ثابتة، وإنما هو آمر اجتماعى sozialer Imperativ، يمكن أن نتفاهم عنه بواسطة العقل العملي، ونتفق على معناه وقيمته بالنسبة لنا، فى حين أن كل تثبيت ديماغوغي للسلام بمثابة خيانة لمستقبل السلام أوسلام المستقبل. يختص البحث العلمي بالموضوعات المحسوسة للعقل النظرى، وتختلف مفهوماته عن مقولات العقل العملي والافكار والمبادئ التى لا تمدنا بمعلومات ما عن مضمون المعطيات، وانما تمدنا بمقاييس يمكن أن نقيس بها افعالنا وتطلعاتنا. ومن السهل أن نبين عن طريق التحليل اللغوى لأى نص من نصوص مايسمى «بابحاث السلام» أنها تخلط بين هذه المقصدين. فنراها فى الصياغة تستهدف عن عمد الحقائق والوقائع التى عمادها التجربة — فهى تحرص أن تضفى على نفسها



م . بيكر ، ايمانويل كانت ، لوحة زيتية ، ١٧٦٨

صبغة البحث العلمى الدقيق — وفى المواضع الهامة تلجأ الى الأوامر الاخلاقية غير الدقيقة، مستخدمه من جديد الفاظاً مثل المسؤولية والاحترام والتسامح والحرية وأيضا الضمير، دون أن تتنبه على الإطلاق الى هذا الانتقال من العقل النظرى الإثباتي الى العقل العملي الفرضي. بينت فلسفة اللغه التحليلية فى بريطانيا، وخاصة ر. م. هير R. M. Hare بمؤلفه «لغة الاخلاق»، أنه من المستحيل أن نستخرج الأوامر Imperative من الثوابت Indikative، وساهمت بذلك فى تنحية الوعي النقدي. وكل من يميز بين المقصدين، يبدوله حديث السلام المعاصر سخفا مجافيا للعقل.

اخذت على الفلسفة «الكانتية» النقدية مآخذ عديدة، لعل أهمها وأكثرها جدية هو المأخذ الذى يقول إن كانت يقصر العقل النظري على الظواهر الموجودة والعقل العملي على ماوراء الظواهر من أوامر مطلقة، وأنه باعد بين الإثنين وفصم عرى الصلة بينهما ومنذ انتقد شيللر Schiller هذا الجانب، يوجه الى كانت مأخذ «الصرامة» و«التزمت»، مما جعل فلسفته فى النهاية «غيرمستساغة»، رغم ماتمتاز به من سمو وروعة فى التفاصيل. نريد فى التالى اختبار صحة هذا النقد الذى وجهه هيجل الى كانت فى ضوء مفهوم الأخير عن السلام. يفرق كانت بين الظاهر والواجب وبين ميدان الضرورة وميدان الحرية، ولكن ألم يحاول أن يربط بينهما أو يشير الى نقطة الإتصال والإنتقال بين الإثنين؟ يقول النقد «الهيجيلى» إن كانت طالب بواجب مجرد يتخطى حدود الإنسان، فهو يطالب على سبيل المثال بسلام لايمكن الوصول اليه. حاول هيجيل البرهنة على عقم هذا المدخل فى المحك الأخير، إذ أننا لانعرف طريقا يوصل بين مطلب السلام المتعالي المستقبلي،



كانت، منمنمة بريشة فريدريش فلهلم سنيفالد، ١٧٨٦



كانت، من نقش س. تولاي، نقلاً عن لوحة زيتية للرسام م. س. لوفا، ١٧٨٩

وبين الوضع القائم حاليا، ولذا تظل كل غاية سامية (أو متعالية) تتخطى ميدان التجربة والظواهر غير ملزمة erscheinungstranszendentes Ziel. هذا هو مضمون النقد «المنهجي» الرديكالي بمعنى الكلمة الأصلي: إننا حين نريد اثبات وجود طريق موصل فى الفكر، فنحن مطالبين بالقيام بقفزة مستحيلة الى السلام السامي الذى يتخطى السلام الظاهر الملموس. بجانب هذا النقد المنهجي هناك أيضا النقد النظري المعرفي، الذى يتأمل مطلب الواجب المطلق المتعالي ويجادل قائلا: مجرد أننا نعرف هذا المطلب ونستطيع الحديث عنه، وهومطلب عقلي صارم، تحكمه الفكرة، يثبت أن هذا المتعالي ليس شيئا متعاليا تماما، وإنما هو أيضا موجود حاضر، حسب مضمون الجملة القائلة: «من لاشئ لايأتى شئ»، ويثبت أن فكرة السلام لم تأت من الهواء وإنما من التجربة(١١)، وأنهلابد أن نفكر فى مصدرها وأن نتعرف على مقوماتها التاريخية.

تختلف الأراء فى هذا النقد، ففريق يأخذ به، وفريق آخر «يدافع عن كانت بواسطه كانت نفسه» كما يقول ارنو باروتزى A. Baruzzi(١٢) ولكى نقطع برأى فى هذا الخلاف بالنسبة «لمفهوم السلام»، نراجع ابعاد هذا المفهوم، ولن نقتصر فى ذلك على رسالة كانت عن السلام، فهذا الكتيب يعالج قضية السلام من منظور «الشرعية» فحسب، ولايتطرق الى الوجهة «الاخلاقية» Moralität، كما نرى فى مؤلفات كانت فى فلسفة الاخلاق والانثروبولوجيا. ونعود فى هذا الصدد خاصة الى مبحث كانت: «افكار عن التاريخ العام من المقصد العالمى» Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht فهذا المبحث بمثابة مقدمة تاريخية فلسفية لرسالة السلام، فهى توضح من النظر الى الوجود الإجتماعي الإنساني وتطورة ضرورة السلام العام، الذى تعرض رسالة السلام مبادئه الدستورية، فى حين تبدو مقاطع عديدة من مؤلفى كانت «الانثروبولوجيا فى المقصد البرجماتي» Anthropologie in pragmatischer Absicht و «ميتافيزيقا السلوك» Metaphysik der Sitten كخاتمة مكتوبة من منظور اخلاقى لرسالة السلام. إذ يعبر فيها كانت عن شكوكه

إزاء افعال «السياسة الطبيعية» Naturpolitik المتضاربة التى تلغى بعضها البعض وتقضى على كل فعل، أو بمعنى آخر إزاء تصارع القوى التى تعطل بعضها البعض وتظهرنا السياسة الاخلاقية كالامل الوحيد، فهى وحدها التى تستطيع إزاء تعادل القوى أن تفعل الخير.

هل هناك عند كانت انتقال من عالم الظواهر الى فكرة السلام المتسامى transzendente Idee des Friedens، أم أنه يضع فكرة السلام المتسامى كفرض يفرضه العقل العملي الخالص فى وجه عالم الظواهر. مامعنى الفصل بين نظام السلام الإجتماعى الذى تنظمه القوانين وبين المسؤولية الأخلاقية للفرد؟ هل لذلك مايبرره! لتجنب سوء الفهم نقول، إننا لانقوم هنا بدراسة فلسفية تاريخية خاصة، فستنتهى بنا هذه السطور الى حيث نرى كانت الدقيق وقدجانب الدقة، ربما عن حكمة ما، وربما ليبرز مشكلة مفهوم السلام.

٣

تعلق بمؤلفات كانت تهمة المثالية الصارمة، ولكن إن تناولنا مؤلفاته السياسية، فسنتبين بعد وهلة المبالغة فى عرض «نظرية الخلاف بين الوجود والواجب» سنرى أن حديث كانت عن السلام أكثر واقعية من حديث أئمة الأخلاق القدماء والمحدثين، وأكثر واقعية من احاديث باحثى السلام فى المناسبات، ومن اسرا تيجيتهم للسلام.

كان كانت يعرف جيدا، أن النظرية العقلية وحدها لاتكفى — ربما باستثناء بعض الحالات النادرة — لكى يلتزم الانسان التزاما عمليا بالسلام. بل إن هذا الفيلسوف التنويري يؤكد «أن النجاح لا يتوقف فحسب على ماننفعل ... وإنما على ما تفعله الطبيعة الإنسانية بنا حتى تدفعنا الى اتجاه، قد لانرضاه لانفسنا بسهولة»(١٣). فالسلام ممكن فحسب عن طريق التقييد العام للحرية، وهو بذلك مسألة لاترتبط بطلب اللذة الانانية المتزايد.

ولكن من وجهة أخرى، «ما لايفعله الانسان بسرور، يفعله بتقتير شديد، مبررا اياه لنفسه بمبررات الواجب، بحيث لانستطيع أن نعول على هذه المبررات كدوافع نفسية»(١٤) فالعقل العملي للانسان، رغم أنه، كطاقة مستقلة، يستطيع أن يطور مايريد فى الفكر، لابد له لتحقيق اغراضه أن يتلقى الأمر من قوة موضوعية. هذه القوة، التى تساند العقل ضد انانية الغرائز، والتى لابد منها لتحقيق السلام، يعرفها كانت بلفظين شديدا الغموض:

فهو يسميها المقدور Vorsehung وغرض الطبيعة Naturabsicht. على أن هذين اللفظين يخلوان فى هذا الاستعمال من أى مضمون صوفى، وليس القصد منهما الإشارة الى خطة خلاص إلهية، أو الى قدرية سببية طبيعية للتاريخ، وإنما يعنيان شيئا وسطا: يعنيان قانونا نابعا من تراكم الافعال الفردية الحرة، وهوقانون قد تكون فى حرية، ولكنه أصبح يمثل خرورة تتخطى هذه الحرية. مفهوم «غرض الطبيعة» Naturabsicht مفهوم صعب، ولايخلو ظاهره من التناقض، ولاهميته نتأمله عن قرب.

فلنحلل — بمفهوم كانت — حدثا واقعيا هاما من احداث التاريخ الحديث، وهو تطوير القنبلة الذرية واستخدامها وتبعاتها. أطلقت الطاقة الذرية من عقالها تحت الضرورة السياسية للتغلب على خصم قوى، أى لهدف محدود. ولكن بعد تحقيق الهدف واستسلام الخصم، ظل التهديد قائما. وحتى لوكان هذا السلاح قد دمر بعدالحرب، لما تغير شئ. فما تحقق مرة، يمكن أن يتحقق فى أى وقت. بهذه القوة التكنولوجية والعسكرية التى لم تعد ملكا لدولة واحدة، كان على العالم أن ينخذ لنفسه سبلا سياسية جديدة للتعايش، وكان لابد له أن يستغل هذه القوة فى مجالات أخرى. على أساس هذا التطور التكنولوجى لتحقيق غرض عسكرى، نشأت ضرورة تاريخية عالمية، تتخطى الصراع بين الخصمين السابقين الولايات المتحدة واليابان، وتتلخص فى السؤال التالى: كيف يمكن الحجر على هذا السلاح الذى يهدد الكرة الأرضية عن طريق التعاون والتحالف السلمى والتذظيم السياسى الدولى؟

إن الإنسان، لتحقيق اهداف قصيرة الأجل، قد طور امكانياته، وقاد الإنسانية — دون قصد — الى موقف عام، يجعل من اللازم عليها، إن ارادت البقاء، أن تلجأ الى العقل العملي وأن تصنع السلام. وهذا هو مايطلق عليه كانت تعبير «المقدور» Vorsehung و «غرض الطبيعه» Naturabsicht، وعليه يقيم أمله فى السلام. ليس كانت من التفائل بحيث يعتقد أن بلوغ هذا المطلب العالمي لابد وأن يتحقق من نفسه كتبعة للوعى الكامل بهذه القضية الملحة. الأمر على خلاف ذلك، تحت اجبار التهديد والحاجة تتحسن فحسب فرص العقل العملي فى تقييد الحريات فى اطار نظام للسلام العالمي، وهى خطوة كان الأحرى أن يقدم عليها العقل العملي من قبل كنتيجة للوعى بالمشكلة، ولكن للاقدام على هذه الخطوة لاتكفى العقل العملي الدوافع النظرية الخالصة.

إننا فى الآونة الاخيرة، وليس من قبل، قد بلغنا ذلك الوعي الفعلي بالازمة والحاجة، الذى بلغه كانت نظريا وعبرعنه فى فكرة السلام العام. بهذا المعنى يكتب يورجن هابرماس فى مقال له بعنوان «العلاقة بين السياسة والاخلاق»: «لم يعد مشروع كانت عن السلام العام يصور افتراضا اخلاقيا فلسفيا لاصلاح العالم، تحت الظروف الحاضره نراه يعين الخانات المتاحة نظريا لبقاء العالم اجمعه»(١٥).

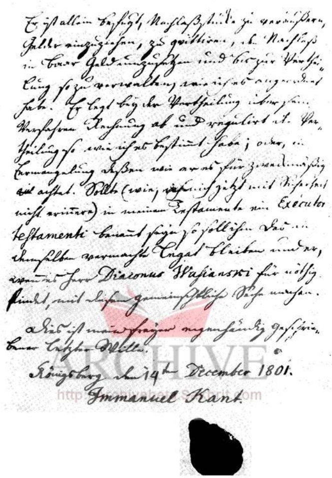
إذا كان كانت يعتقد بامكان حل قضية السلام السياسي عن طريق دستور مدني جمهوري، وبفصل مبادئ هذا الدستور، فهو لايغفل على الإطلاق أن قضية السلام تبدأ من هذا المنطلق فحسب. فالسلام الذى تتفق عليه الحكومات وتصيغه فى عقود قانونية تحت ضغط الحاجة الملحة Not لايمثل إلا الضرورة الخارجية فى موقف عام، «يتطلب قانونا لحفظ التوازن»، يثبت من وضع العالم المتقلب المعرض لنكسات الحرب. ولكن السلام الذى تمليه حكمة الدبلوماسية من «أعلى» لن يمثل فى وعي الأفراد والشعوب أكثر من تسوية تفتقر الى التجانس، لن يعتبروه هدفا نابعا من الداخل، أو فعلا إراديا اقتضته الحرية. إن قبول مثل هذه التسوية التى فرضتها الحاجة الملحة والخضوع لها يؤدى حسب كانت الى فقدان أسمى القيم الإنسانية، إذ إن الإنسان ينسى فى هذا الوضع المرسوم «أنه مالك نفسه» وينحدر بذلك «الى مرتبة الحيوان المنزلى الأليف». نقرأ فى دستور منظمة اليونسكو رأيا مشابها وإن قل حدة: «إن السلام الذى يقوم فحسب على أساس الاتفاقيات السياسية والاقتصادية بين الحكومات، لن يجد الموافقة الصادقة، الدائمة والجامعة لشعوب العالم. وإذا أريد للسلام الدوام، فلابد أن يقوم السلام على أساس الارتباط الفكري والاخلاقي للبشر»(١٦) وبالفعل فالسلام الشرعي يعرف تعريفا خاطئا، حين يفسر بأنه الرد المباشر الواقعي على حاجة ملحة قائمة، وأن اتفاق السلام وإن عقد بدواعي الخبرة، فهو فعل إرادى حر يلتزم بنظرية للحق. هذا التعريف خاطئ، لأن «ماهو الحق، لا تستطيع الخبرة أن تحدده» فالشرعية، إذا كان مصدرها الحرية، وكانت تستهدف تحقيق حرية الإنسان فى أعلى صورها باعتبارها التعبير عن كرامة الإنسان، فلابد، كمايقول كانت، أن «تلتزم وتتعلق بالاخلاق». فمعنى الأخلاق هو، أن نعى اختيار الحرية عن حرية، فى حين أن ذلك «النظام الإ ستثنائى» الذى يمليه الموقف الإضطرارى يترك الانطباع بأن تشريع السلام ليس إلا ردفعل على الظروف القائمة. إن اقتصر مفهوم السياسين على ذلك، ونظم السلام بهذا المعنى، ونظراليه المواطنون على أنه مجرد تسوية تعقدها مراكز القوى واعتبره الطرفان نتيجة إضطرارية سياسية للظروف القائمة، فى هذه الحالة ينقلب السلام حسب فهم كانت الى شر عظيم . . . الى إنكار إنسانية الإنسان.

لهذا السبب، كما لوكان قد تنبأ بتقلص وانحسارفكرة السلام القائم على الحرية الى مجرد تنظيم صناعى تحكمه الضرورة، يصر كانت، على أن الفكرة، الى أى درجة كانت وليدة الواقع، لايمكن أن تتطابق مع هذا الواقع، ولايجب أن ننظر اليها كنتاج حتمى لهذا الواقع. وحيث «الشريعة» لا تقوم على أساس «الأخلاقية» وإنما على أساس الموقف الطارئ، فلابد أن «يكون النظام الدستوري الحاضر . . . أفضل من النظام التالى له، حيث كل شئ يلتزم مكانه الآلى»، وعندما يقدم السياسيون بهذا المنهج على معالجه مسائل القانون الدولي، فلن يقدموا على ذلك إلا متشبعين بروح الكيد والنكاء، إذ يسلكون مسلكهم المعتاد (مسلك الآلية النابعة من قانون الضرورة المتسلط)، حيث يؤسسون مفاهيم العقل على أساس قانون الإكراه»(١٧). ومهما تصل اليه التنظيمات الآلية للسلام من احكام، فلن تكون إلا «بؤسا براقا» schimmerndes Elend(١٨). إذ أن هذه التنظيمات تفقد تحت ضغط الحقائق القائمة مفهوم الحق والسلام، الذى لايمكن أن يستنبط من عالم الواقع الحسي.

ماهو إذا مضمون مفهوم كانت عن السلام؟ هل لذلك النقد الموجه الى كانت القائل بأنه يفصل تماما بين عالم الحس وعالم العقل مايبرره، أم أن مفهوم كانت، كما ذهبنا، يحمل فى طياته جوهر قضية السلام فى العصر الحاضر؟ قبل أن نتطرق الى السؤال الأخير نلخص اجابة السؤال الأول. النظرية القائلة بأن كانت يفصل فصلا مبدئيا مابين الواقع والفكرة، ومابين الوجود والواجب مبالغ فيها، فكانت يفصل فى مفهوم «غرض الطبيعة» كيف أن الواقع «يضطرنا»، ولايجبرنا، على وضع التعايش القانونى للانسانية جمعاء تحت مفهوم السلام. ونرى كانت فى ملاحظة هامشية للطبعة الثانية من رسالة السلام يكتب: من الأفضل «أن نفترض أن الطبيعة (غرض الطبيعة) تسلك بالإنسان الى حيث تدفعه الأخلاقية» (١٩). بهذا الاقتباس وغيره يمكن أن نثبت أن كانت لايفترض أن العقل من ذاته، دون أسباب موضوعية، سيسلك بنا طريق السلام. على أن «نظرية الفصل» على

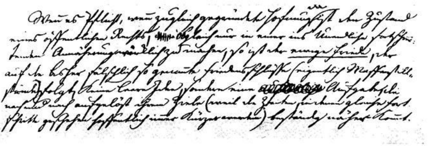


كانت، تصوير بوتريش، حوالى عام ١٧٩٨، ارشيف الفن والتاريخ


Königsberg den 14ten December 1801.
Immanuel Kant.

وصية كانت، الصفحة الأخيرة مع التوقيع والختم

من أصول كتاب كانت «فى السلام العالمي»



Critik
der
reinen Vernunft

von

Immanuel Kant

Professor in Königsberg.

Riga,
verlegts Johann Friedrich Hartknoch
1781.

صفحة العنوان للنسخة الأولى من كتاب كانت «نقد العقل الخالص»

حق فيما تذهب اليه من القول بإن كانت يرفض استنباط فعل تقرير المصير عن طريق المنطق أو الواقع، لانه يريد تأسيس فعل العقل العملي كفعل تحكمه الحرية على أساس الفكرة، لا على أساس قوانين السببيه. وله فى ذلك أسباب وجيهة، أنثربولوجية وسياسية، لها دلالتها الحاضره. إن العقلية التى تعتقد أنها تدلل على عقلانية الفعل بالاشارة الى الواقع والى الضرورة القائمة فى هذه الآونة، تهوى بالانسان حيث يصبح عبدا اغشى لظروفه، ويجعل منه آلة تتحرك بفعل الحاجة والضنك وهو بالفعل ما نلاحظه فى السياسة المعاصرة، حيث تحتل أفكار السلام والحرية مكانها الخطابى المعهود فى البرامج، فى حين أن هذه السياسة فى الواقع قد اصبح طابعها الإكراه العقلى، ولاتتحرك إلا بردود الأفعال على المواقف الطارئه، وتتعثر فى سيرها خلف حركة التاريخ.

هذا الإحباط الذى يتمثل فى أننا نتحرك فحسب لمواجهة المواقف الطارئة، وأنه لاحيلة لنا حتى فى اختيار الوسائل التى نجابه بها هذه المواقف، دون أن نعى انفسنا كذوات تصنع التاريخ، يحدد أيضا مفهوم السلام فى ابحاث السلام المعاصرة. فهذه الأبحاث، حسب المنهاج الذى تنهجه، تخضع تماما لجبر الواقع. ونراها تحتفظ، تحت غطاء المفهوم العلمي والإكراه الواقعي الاجتماعي، «بأخلاقية» فقدت مفهومها بالنسبة للوعي، وكل مانفعله هو أن تطلق فقاعات الكلام عن الاخلاق. كيف حدث هذا التطور الذى يناقض أمل كانت، حيث نرى «غرض الطبيعة»، وإن صح فى النظرية، فهولم يؤد الى تحريك العقل العملي نحوالسلام؟ بهذا السؤال نطرق ما فى مفهوم كانت عن السلام من نقص، أو ما لم يفصح عنه هذا المفهوم، ربما عن عمد، ولعلنا لانذهب فى ذلك بعيدا. فربما اختار كانت «التفاؤل الهادف» Zweck-optimismus، لكى يدفع الإنسانية نحو الخير. وأيا كان الأمر، فهذا التفاؤل قد فقد أسبابه، إذ يبدو التاريخ فى الزمن الحاضر وقد تراجع عن «الأخلاقية» كأسمى إمكانيات الإنسان. لابد أن نسال عما إذا كان هذا التطور أيضا كامنا فى «غرض الطبيعة»، وعما إذا كان لنا أن نقنع بمفهوم السلام السياسي الحاضر. واذا كان الجواب بالنفى، فكيف الوصول الى مفهوم أكثر إيجابية؟

٤

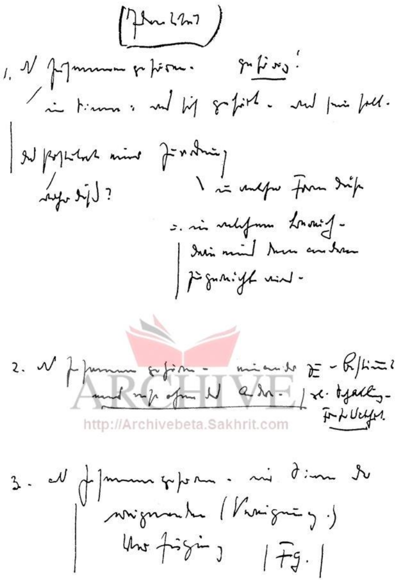
اعتقد كانت أن فى طاقة «غرض الطبيعة» أن يدفع بالعقل العملي الى المدى الذى يرسى معه دعائم السلام العام، عن طريق دستور جمهوري عالمي. على أن أمل كانت الأبعد تمثل فى الاعتقاد بأن نظام السلام والتشريع الجمهوري الاتحادي سيشكل فى هذه الحالة أفضل قاعدة تستطيع تنمية الاخلاقية فى وعى كل فرد، كما ستتيح له فرص النمو فى جميع الأبواب. وهذه الأخلاقية بدورها تحفظ للنظام الخارجي قيمته ومغزاه بالنسبة للإنسان، إذ أنه سيكف عن النظر الى هذا النظام باعتباره اتفاقا طابعه الخلط والتنافر، وإنما سينظر اليه كتعبير عن أقصى امكانياته، حيث يتنازل فيه حرا عن بعض حرياته الفردية، ويعتبر هذا التنازل تجسيما لوجوده الإجتماعي الحقيقي، وتحقيقا لوجوده الأخلاقي. نظر كانت الى هذا الهدف الذى يجب أن تسعى اليه الإنسانية لتجسيم الفكرة تجسيما واقعيا أو الى تفريغ الواقع مما يعلق به من المادة، كهدف بعيد المنال، وسماه بالمثل الأعلى للجماعة الأخلاقية. على أنه لم ينظر اليه كتصور غير ملزم، فهو فى منظوره أعلى مفاهيم العقل العملي، وهو مطلب صادر عن الحرية، ينكر قبول السلام العام الشرعي كحصن يقام فحسب للحيلولة دون الفوضى، ويطالب باعطاءه معنى إيجابي، بالسعى الى تشكيل النظام الخارجي ليكون التعبير المناسب عن أسمى إمكانيات الإنسانية، بحيث نستطيع فى النهاية أن نوفق بين السياسة والاخلاق. رأى كنت فى الجمهورية العالمية أفضل أساس لتحقيق هذه الغاية العليا التى لاتنتهى.

لهذه الأمال جوانب ديالكتية مظلمة لم يعالجها كانت، وهذه الجوانب إذ تطغى الآن على الجوانب الإيجابية، تحول قضية السلام الى مشكلة خطيرة، أخطر ممانبدو فى مؤلفات كانت. فالأمل الأول القائل بأن «غرض الطبيعة» سيدفعنا تحت إكراه الموقف الى التفكير فى العقل العملي كقوة تبنى السلام، يغفل أننا سنتعلم بذلك النظر الى مانقوم به من اجراءات على أنها مجرد ردود أفعال تفرضها الضرورة، لا على أنها أفعال حرة لتقرير المصير، وهكذا «فغرض الطبيعة» لن يساعدنا على اكتساب وعي اخلاقي بالحرية، وإنما على العكس يضع هذا الوعي فى قبضة الطبيعة. فالمشاكل — على سبيل المثال — التى تخلقها التكنولوجيا الحديثة يعتبر حلها الممكن هو التكنولوجيا، وهذه تخلق بدورها مشاكل تكنولوجية جديدة، وهكذا دواليك . . . وعلى هذا النسق ينساق كل شئ، بما فى ذلك السلام المصنوع على أسس التكنولوجيا، تحت إجبار الشروط والمقومات التى انطلق منها. وفى النهاية يصير كل حديث عن حق تقرير

المصير، يغفل هذه الشروط ويستمد هذا الحق من الفكرة أو المبدأ، خواء دون جوهر. يهدد هذا التطور بتحويل المؤسسات السياسية الحرة الى أنظمة طابعها الإكراه، تلك المؤسسات التي نظر اليها كانت باعتبارها ضرورية لتطور الأخلاقية، والمقصود هنا هو الجمهوريات الديمقراطية التي تقوم حسب النظرية على أساس أستخدام المواطنين لعقولهم إستخداما حرا، دون تمييز بينهم. إذ ماذا تبقى للمواطنين حقيقة من مسائل يتخذون فيها قراراتهم العملية، إذا لم تكن هناك حلولا بديلية، وإذا كان معنى الفعل ليس أكثر من الاستجابة للضغوط والضرورات، وإذا كانت هذه الضرورات من التعقيد بمكان وهي ضرورات تكنولوجية واقتصادية وسياسية، لا يمسك بزمامها إلا الخبراء؟ في هذا الموقف تكمن مخاط عديدة. فاذا كان ولابد، على أساس التراث، أن تعطى القرارات صفة الشرعية الديمقراطية الشكلية، فما على السياسيين إلا تنظيم الحصول على هذه القرارات، ما عليهم إلا استخراج هذه القرارات من الشعب، بعد اذاعتها بينهم على أنها القرارات «الوحيدة الممكنة». كيف تستطيع مثل هذه الجمهورية، وإن قامت من حيث الشكل، أن تحقق أمل كانت الأكبر، وأن تسلك طريق «الأخلاقية» الطويل، وطريق العقل الحر المسؤول إزاء الكل، كالسبيل الوحيد لامداد المار السلام الخارجي بالمعنى والمضمون؟

هل أولئك على حق الذين يشيرون الى الواقع ولايرون في المأخذ الأخلاقي لمفهوم السلام إلا خرافة من خرافات العواجز، لتهدئة الروع واخلاد الناس الى النوم، دون إيمان حقيقي بالأخلاق والسلام؟ إن انتصر الضنك الحاضر على العقل الملتزم بالمبدأ، وانتصرت تسوية السلام التكنوقراطية نهائيا على مفهوم المسؤولية، فلابد أن يكون كل هذا الحديث عن السلام والحرية أو الانسانية هراءً وبهتانا لاسبيل الى انكاره. على أننا في الواقع نشاهد شيئا آخر. فحتى أكثر السياسيين ايغالا في الواقعية يرفض الذهاب هذا المذهب، ونراه يتحدث عن الاحترام، والمسؤولية، والارادة الخيرة، والسلام أو الضمير العالمي — وجميعها مفاهيم لاتنبع من اطار واقعي، وإنما من ميدان الأخلاق والفكر. إن استخدام هذه الكلمات، مهما تفاوت في القصد والفهم، يبين أنه لاغناء لنا عنها، كما يبين أن مفهوم الأخلاق، وإن شابه الغموض، مايزال حيا في الوعي الحديث بمحدوديته، واقتصاره على حقائق الحس، حتى وإن خفي ذلك على الوعي. فتارة نحط من الالتزام الأخلاقي بدعوى الواقع الموضوعي القائم، وتارة نتخطى هذا الواقع ونتمسح بالاخلاق. حتى نتغلب على هذا الخلط أو هذا الوعي العكر لابد أن نصل الى وضوح عن الغاية التي نقصدها، عندما نتحدث عن السلام، وعندما نرير الالمام بمفهوم السلام.

هذه ضرورة يجب أن تسبق كل فعل، وهدف الرجوع الى كانت وتأمل مفهوم السلام في هذا المقال هو الاشارة الى هذه الضرورة. على أي شئ يرتكز المفهوم، مهما وضحت عقلانيته ودلالته في النظرية، طالما اننا لانتعرف في الواقع التاريخي على شئ يقابله ويقربه الى الواقع العملي؟ كان باستطاعة كانت أن يثق في «غرض الطبيعة»، وأن يعتقد بخطة للطبيعة دبرتها وقصدت إليها للخروج بالانسانية من حالتها الطبيعية الوحشية واحلال السلام الدائم في ظل الجمهورية الديمقراطية، ولكن قد تبدد هذا الاعتقاد منذ وضعتنا «الطبيعة» في مسارها كلية تحت الزام واكراه الأشياء الوضعية ونظمها Sachzwänge. على أي شئ يمكن أن يقوم اليوم الأمل في السلام، والثقة في البحث النظرى عنه؟ قد تنازل العقل العملي الحر عن عرشه، بعد أن فقد دوافعه الواقعية، واصبح يسير في ركاب الحاجة الملحة Not. ونرى جورج بيشت Georg Picht ينظر وفقا لتبعات هذا التطور، فهو يطالب، بالكف عن تحديد مفهوم السلام، وفقا «للمصالح الوهمية»، وإنما من منظور الواجب الواقعي، وهو «الحفاظ على النوع البيولوجي المسمى بالانسان»(٢٠). وهكذا تقتصر هذه النظرية الأحادية على دافع حب البقاء، كحال الانسان في العصر الحجري، وقد يتساءل امرؤ ساخر، عما إذا كان لكل هذا الجهد التاريخي مايبرره، إذا كانت القضية لاتخرج عن مجرد الحفاظ على «النوع البيولوجي». ولنا أن نشك في مقدور هذه المصلحة الأولية على توفير السلام. فطالما أن كل فرد يسعى في المقام الأول للحفاظ على نفسه، فلابد أن يؤدى هذا المسعى الى صراع فوضوي مدمر من أجل البقاء، وفي النهاية سنضطر الى البحث عن فكرة عامة عن السلام، لكى نبعث روح التضامن من جديد بين البشر. ولكن أى فكرة هذه، بعد أن تصدعت أبنية التراث، أو تقادم عليها العهد واصبح مكانها المناسب في غرف المتاحف، و وبعد أن عجزت عن تحقيق فكرة السلام. مشكلة السلام، كما تعرفنا عليها من مفهوم كانت «غرض الطبيعة»، تتلخص في التالي: كيف نستطيع الخروج من ذلك النظام الذى تحكمه قوانين وضرورات



مارتن هايدجر، من أصول محاضرته عن «ماهية الذات»، ١٩٥٧

الاشياء الوضعية القائمة التى صنعناها بانفسنا الى مفهوم جماعى لتقرير المصير الجماعي؟
مثل هذا العرض النظري الذى قدمناه، تحوم حوله شبهة الترف العقلى والتأمل الفكرى، إذ أنه لايتطرق الى الحاجات العملية الملحة، ولايعرض حلولا لها. وتحت هذه الشبهة، يظل هذا العرض دون أثر ولكن النظرية ترد هذه الشبهة، فتقول: إن الغشاء الذى يغطى على عيون هذا الزمن، يمنعه من ادراك أن نقده نابع من مفهوم للتطبيق مصدره الإلزام والإكراه، وهو مفهوم لايتسع لمفهوم التطبيق الآخر للعقل العملي الكانتى، كمحاولة للتفاهم الحر عن هذا الإلزام والإكراه والتغلب عليهما. ويقول المتشككون إن هذه المحاوله تأتى متأخرة تاريخيا. ربما! ولكن أليس للانسان أن يدفع عن نفسه هذه الأشباح، التى صنعها، لانه يريد أن يبقى انسانا؟ أشباح الحرب تحوم حلونا، والنداء القائل: «فلتخلدوا أخيرا الى السلام» لايستطيع أن يعيد هذه الأشباح الى الهدوء. وقد يكون هذا الهدوء هدوءا قاتلا، يصمت فيه كل ماهوإنساني. فلنبحث، بالرغم من كلشئ، عن سلام أفضل.

١) انظر Dieter Senghaas (hrsg.), Kritische Friedensforschung, edition suhrkamp 478.

٢) لتوضيح مفهوم «السلام السلبى» انظر: Johan Galtuny, Peace Research: Science or Politics in Disguise. Oslo 1967.

٣) Hermann Schmid, Friedensforschung und Politik. In: Senghaas, a.a.O. S. 34.

٤) Ernst Bloch, Widerstand und Friede. Aufsätze zur Politik, edition suhrkamp 257, S. 99.

٥) Alexander Mitscherlich, Die Idee des Friedens und die menschliche Aggressivität, Bibliothek Suhrkamp S. 107f.

٦) العقل العملي die praktische Vernunft – العقل الوظيفي instrumentelle Vernunft. يستخدم تعبير العقل العملي هنا و فى بقية المقال بمفهوم كانت فى مؤلفه المعروف «نقد العقل العملي» Kritik der praktischen Vernunft. وفيه يؤسس كانت الاخلاق على العقل وحده، لاعلى التجربة الظاهرة أو على معانى الله والنفس والخلود. فالعقل هو الذى يمدنا بمعنى الواجب الذى هو أساس الأخلاق. وموضوع العقل العملي هو الخير الخلقي (فهوليس أداة لتحقيق غاية أو منفعة خاصة محددة كالعقل الوظيفى) وقانون العقل العمل انه ينظر الى الانسانيه كغاية وينعكس فى العبارة القائلة: «اعمل كما لوكنت مشرع القانون».

٧) Karl Jaspers, Aneignung und Polemik, München 1968, S. 238.

٨) C. F. von Weizsäcker, Der ungesicherte Frieden. Göttingen 1969, S. 10.

٩) Weizsäcker, a.a.O. S. 6.

١٠) العقل النظرى theoretische Vernunft، وهو سيلة المعرفة والبحث العلمي.

١١) ليس المقصود هنا هو التجربة الحسية العلمية.

١٢) Arno Baruzzi, Immanuel Kant. In: Die Revolution des Geistes. München 1968, S. 160.

١٣) Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis. In: Immanuel Kant, Werke in sechs Bänden, hrsg. von W. Weischedel, Bd. VI, S. 169.

١٤) Das Ende aller Dinge. Werke Bd. VI, S. 188.

١٥) J. Habermas, Über das Verhältnis von Politik und Moral. In: Das Problem der Ordnung, hrs. v. H. Kuhn, München 1960, S. 113.

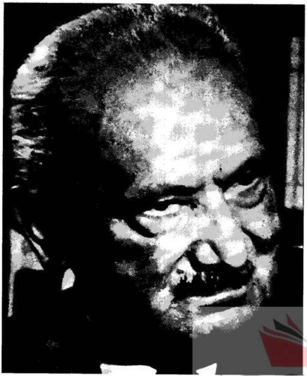
١٦) Über den Gemeinspruch ... Werke Bd. VI, S. 149.

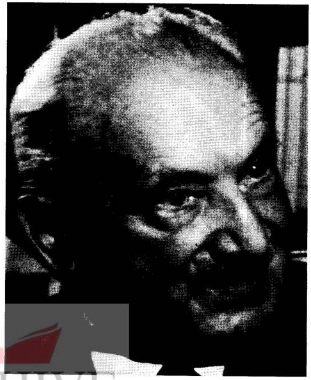
١٧) Zum ewigen Frieden. Werke Bd. VI, S. 235.

١٨) Ideen zu einer allgemeinen Geschichte, Werke Bd. VI, S. 45.

١٩) Zum ewigen Frieden ... Werke Bd. VI, S. 237, Anm. 1.

٢٠) Ist eine Weltordnung ohne Krieg möglich? In: Studien zur Friedensforschung 4. Stuttgart.

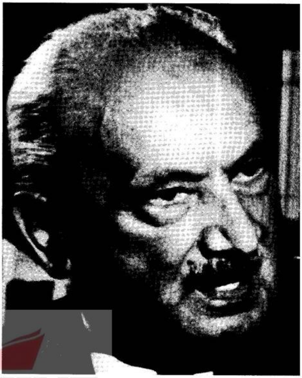


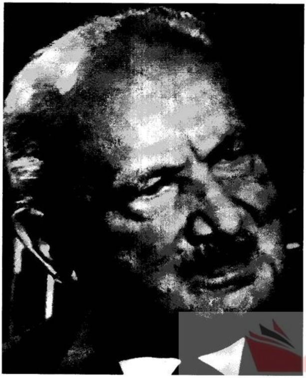


فى السادس والعشرين من سبتمبر الماضي (١٩٧٤) احتفل الفيلسوف الألماني الكبير مارتن هيدجر بعيد ميلاده الخامس والثمانين.

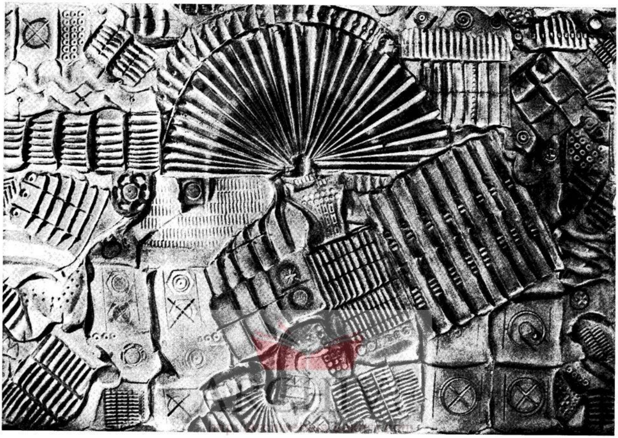
ويعد هيدجر من رواد الحركة الفلسفية «الوجودية»، أو بعبارة أخرى هو من «فلاسفة الوجود». وقد تتلمذ هيدجر على «إدموند هوسرل» فيلسوف «الفيزمنولوجية» أو الظاهرية المعروف، وخلفه أستاذاً للفلسفة. وأهم أعمال هيدجر هو كتابه المعروف «الكينونة والزمان» (هاله، سنة ١٩٢٧).

وقد حصلت المجلة على الصور المنشورة بواسطة ريتشارد فيسر Richard Wisser، الذي يساهم فى التحرير، وهو من أساتذة الفلسفة بجامعة ماينز، وقد تفضل الفيلسوف بالتصريح لنا بنشر هذه الصور اعترافاً منه بالمجهود الذي تقوم به «فكر وفن» وزميلتها السويسرية «همبولد» Humboldt التي تصدر باللغتي الاسبانية والألمانية.

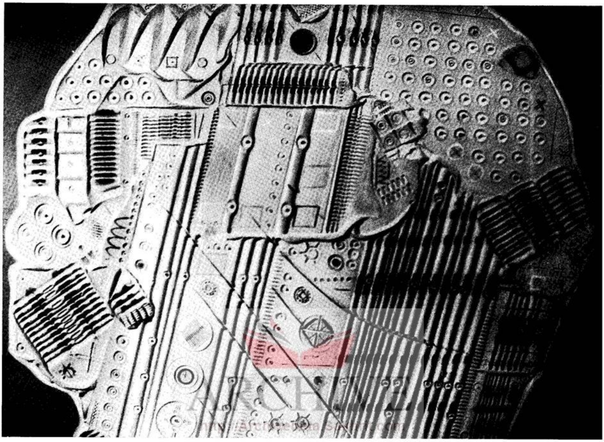




مارتن هايدجر في حديث مع ريتشارد فيسر، شريط من الصور



فرنر شريب، صورة، «منظر طبيعي»، ١٩٦٢، معرض لوتر، مانهيم



فرنر شريب، صورة «هليوس»، ١٩٦٤، معرض لوتر، مانهيم

الفن القصصي فى القرن العشرين ومغزاه التاريخي

بقلم فيلهلم إمريش

كتب روبرت موزيل Robert Musil فى مفكرته عام ١٩٣٢، معلقا على روايته «الرجل بدون خصائص» Der Mann ohne Eigenschaften يقول: «فى النهاية تنتهى قصة هذه الرواية الى أن القصة التى على الرواية أن ترويها، لم ترو».[١] وعقب ذلك بعشرة أعوام، يعلن توماس مان Thomas Mann فى محاضرة له عن روايته «يوسف واخوته» Joseph und seine Brüder: «يكاد يبدو الآن أنّ كل ما من شأنه أن يستلفت النظر فى فى ميدان الرواية، لا يندرج حقيقة تحت مفهوم الرواية. وربما كان الأمر دائما كذلك.»[٢]

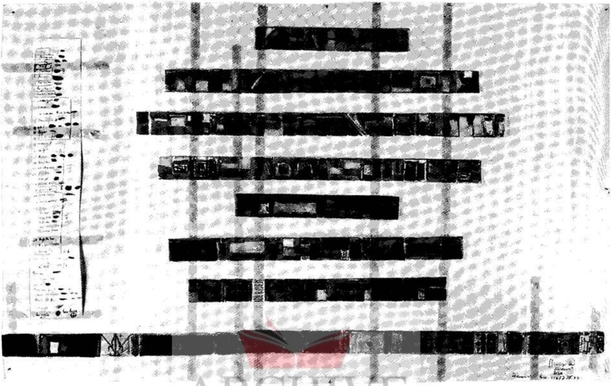
هذه شهادة لاثنين من أعلام الرواية، ومن اليسير أن نضيف اليها أقولا مماثله لغيرهما من الروائيين، مثل هرمان بروخ Hermann Broch واندريه جيد André Gide وبول ڤاليرى Paul Valéry. وتمس هذه الشهادة مشكلة لم تعن معالجتها بعد للقائمين حتى الآن على التنظير فى فن الرواية. ومضمونها إن روائع الرواية العالمية ليست فى حقيقه الأمر بروايات. وبالتالى فالأزمة المزعومة التى يمر بها الفن الروائى والقصصى الحديث ليست بأزمة على الأطلاق. والأحرى، كما يعلن توماس مان، أن «الامر كان دائما كذلك».

هل يمكن تعليل هذه الادعاءات الغريبة وماذا تضفيه من معلومات على الفن القصص فى الحاضر، وأيضا فى الماضى؟ فلنحاول أولا أن نتفهم عبارتى توماس مان وروبرت موزيل من خلال إنتاجهما الأدبى.

فى روايته «الدكتور ڤاوست» Dr. Faustus، فى سياق الحديث المعروف بين الشيطان وادريان لڤركين Adrian Leverkühn يذهب توماس مان الى أنه من المحال أن يقدم الفن الحديث عملا فنيا له صفه التكامل والائتلاف، ويكتب مان: «هناك مطلب يتطلبه البناء الفنى من الفنان، فهو يطالبه بالصواب التام، وهو مطلب صارم بعض الصرامة، مارأيك؟ هناك آمر، لايتهاون، يتطلب منه الإحكام، ويصرفه عن الاسترسال فيما لاطائل منه، كماينكرعليه العبارة الجوفاء، ويفسد عليه الزخرف، ويعارض الإمتداد فى الزمان، فى حين أن هذا الإمتداد هو حياة العمل الفنى. فالعمل الفنى، والزمن، والوهم، جميعها وحدة، وتقع مجتمعة تحت طائلة النقد. لم يعد النقد ليحتمل الوهم واللعب، لم يعد يحتمل الفرض، وخيلاء الشكل، الذى يختبر الأهواء والآلام، ويوزعها فى أدوار، ويحملها فى صور. لم يعد من مباحا سوى العبارة الخالية من الفرض، ومن اللهو، الخالية من الإصطناع والتنميق، والتى تعبر عن المكابدة والعناء فى لحظة حقيقية، فعجز التعبير ونقصه قد بلغ حدّاً يمتنع معه ممارسة ذلك اللعب الوهمى.»[٣]

لاتعبر هذه الكلمات التى ينطق بها الشيطان عن قضية الموسيقى وحدها وإنما هى أيضا عن قضية الرواية، فالرواية تختبر الأهواء والآلام، وتوزعها فى أدوار، وتنقلها فى صور. والرواية التى يطلق عليها الانجليز لفظ «خيال» fiction — هى هنا موضع عيب وانكار، لانهاليست إلا لعبا ووهما، لايستطيع التعبير عن المعاناة والألم، دون افتعال أو تشويه فى لحظة حقيقية.

وقد يقول قائل، أن توماس مان ينطق الشيطان بكلمات تيودور ادورنو Theodor Adorno[٤]، ومن المحتمل أنه لايتفق مع هذه الآراء، وقد يضاف الى ذلك أن توماس مان بهذه الكلمات يقوض صرح فنه، الذى يقوم قبل كل شئ على اللعب والوهم والسخرية والتقليد الساخر. ولكن ليس لنا أن نتجاهل حديث الشيطان عن هدف «الصواب» التام الذى يتطلبه البناء الفنى من الفنان. فقد كان هذا الهدف من البداية من العناصر الأساسية فى فن توماس مان، وبسبب هذا الهدف ينتقد مان حتى الآن بأنه يهدم الرواية كبناء جمالى. فدقة مان فى وصف



هينريش بـل ، بناء رواية ، كارت من المؤلف موجه الى المجلة يشكر فيه على التهنئة بجائزة نوبل للأدب

شخوصه ووصف العالم المحيط، والدقه العلمية البالغة فى تعليل الظواهر المعروضة، مما جعله يفتح أمام القارئ أبواب موسوعة علمية ضخمة، ثم الدقه فى تحليلاته المستفيضة وتأملاته العديدة، جميعها عناصر تبدو منافية لطبيعة الفن الروائى. فتوماس مان – كمايبدو – قدكف عن عمل القصة، واصبح يناقش ويجادل ويصف ويشرح. وبعد أن اعتزم مان كتابة رواية تتخذ من الموسيقى موضوعا لها، نراه يدون فى مذكراته: «كانت أصول الحرفة هى المطلوبة». فليس اكثر زراية فى قصة عن الفن من الإدعاء بالفن وا لعبقرية والعمل الفني والاشادة بها، والاستغراق فى وصف تأثيرها الروحى. كان المطلوب هنا هوالتوثيق والتثبت والدقه – وكنت على بينة تامة من ذلك. وقلت إذ ذاك لشقيقى (هينريش مان) عندما أخبرته بما اعتزمت: «لابد لى أن أدرس الموسيقى»(٥).

فالجنوح الى التوثيق والتثبت يبدو هنا وكأنه يتخطى الوهم الروائى ويفسد الإيهام بالحقيقة. ولكن ليست هذه بأضداد، وليس معنى ذلك نقض الرواية كرواية. فالدقائق الواقعية، والبيانات العلمية والموضوعية تتحول أيضا فى نسيج الرواية الى فروض وهمية، والى ادوار ووظائف، يستخدم فى عرض اللعبة، وهى لعبة تستهدف الإيهام بالواقع. أماغير ذلك من مغزى الفن القصصى، فهو يريد إيهام القارئ أو السامع، بأنه يعايش واقعا أو يتعرف على واقع. ويعبر توماس مان نفسه عن ذلك فى المحاضرة التى أشرنا اليها فى البداية فيقول: «الدقه، والتوثيق هى ذاتها خداع، ولعب، ووهم فنى، وهى محاولة للتوثيق والتصوير العينى بواسطه جميع وسائل اللغة ووسائل علم النفس ووسائل العرض وكذلك بواسطه التعليق والدراسة. وروح هذه المحاولة، رغم كل ماتصطنعه من جد، هى الفكاهة. وتنطبق صفة الفكاهة بوجه خاص على الفقرات التحليلية فى الكتاب، وعلى كل ما له سمة التعليق والنقد والشرح العلمى، فجميعها، كالعناصر السردية الوصفية، وسيلة لاستحضار الواقع، وإن كانت لاتخضع للقاعدة القائلة: «فلتشكل أيها الفنان، ولاتتحدث!» نحن ازاء مشكلة جمالية، قد شغلتنى كثيرا. فليس من الضرورى نفى الفقرات التحليلية ونفى حديث الكاتب عن الفن، فمن الممكن أن تصبح جزءا منه، وأن تكون ذاتها وسيلة فنية. وروايتى («يوسف واخوته») نعرف ذلك وتعبر عنه، عندما تعلق على التعليق. وهى تقول، إن القصة التى ترويها، قد رويت أكثر من مرة، وتداولتها بالتشكيل أيد كثيرة، على أنها تمر هنا خلال وسيله فنية، تكتسب بواسطتها أثناء السرد القدرة على تأمل محتواها ومناقشته. فالنقاش هنا هوجزء من اللعبة، فهو فى جوهره ليس حديث الكاتب، وإنما هو حديث الكتاب نفسه، ويتشكل فى نطاقه اللغوى، وهو، بصورة غير مباشرة، حديث اسلوب وحديث هذل، ومحاولة للإيهام بالدقة، ويقترب فى ذلك من البرسفلاج Persiflage والتهكم Ironie فتطبيق الأسلوب العلمى على ماهو خرافى وغير علمى هو التهكم ذاته.»(٦)

للتهكم فى أعمال توماس مان وظيفتان. فهو من جانب يحول الواقع فى العمل الفنى الى وهم، ويحافظ بذلك على الطابع الفنى للرواية. ومن جانب آخر يكشف الوهم بالواقع كوهم ويرفع أى: ينفي بذلك الوهم. فالتهكم يستهدف أن تراجع القصة، التى على الروايه أن ترويها، وأن تراجع محتواها وأن تتأمله، على أن التهكم يهدم بذلك القصة المروية ذاتها. كتب توماس مان مرة يقول: «لا اعتقد أن قصاصا ما بعدى سيعود الى تناول قصة «المختار» Der Erwählte أو قصص يوسف»(٧) إذ لامجال للقصص عندما يتأمل الشئ المقصوص ذاته ويراجعه. ويقول توماس مان: «يقف الكاتب الساخر فى نقطة خارج الحياة، ويستطيع منها أن يتأمل الحياة»(٨). وهذه النقطة خارج الحياة هى فى نفس الوقت نقطة التقاء الذات بذاتها، وهى نقطه نقد الذات ونقد العالم. فى هذه النقطه يتعرى أمام الكاتب مجمل ماشكله فى عمله، فينقضه وينفيه. وهذه هى النقطة التى يقف عندها هانز كاستورب Hans Castorp عندما يواجه الموت فى فصل الجليد Schneekapitel فى روايه «الجبل السحرى» Der Zauberberg، عندما يواجه الموت وجها لوجه، لا فى لحظه من التأمل واللعب، وإنما فى لحظه فعلية من المعاناة الحقة. فى هذه اللحظة يملك المعرفة، وكماتقول الرواية، يملك النظرة «المسيطرة»، التى تستولى على جميع التناقضات التى تطرحها الرواية وتناقشها. فى هذه اللحظه يصير كاستورب «ابن الله» Homo Dei، ويستطيع أن يصوغ مغزى الرواية بأكملها فى فكرة مجردة، نجدها مطبوعة فى الرواية بحروف خاصة. «على الإنسان، فى سبيل التراحم والحب، أن لا يدع للموت سيطرة على فكره»(٩) على أن الرواية تقف والتعبير الفنى عن تخطى الأضداد بمطلب الحب والتعاطف، هذه الأضداد التى تصبها الرواية فى قوالب الوهم والتهكم. فمن العسير أن يمارس الراوى بهذا المطلب لعبه الوهمي. ولذا يظهر هذا المطلب فى صورة أمل غامض مصاغ بطريقة

وجدانية فحسب. وليس غريبا أن ينس هانز كاستوربِ فيها بعد هذه المعرفة التى عبرعنها بتلك الصيغة المجردة، وألا يسترجعها إلا فى نهاية الروايه، قبل أن يهلك فى الحرب، حيث تنطلق منه كشكوى وأمل فى الحب والتراحم.

ويتكرر نفس الشيء بصورة مصعدة فى رواية «فاوست»، حيث يذهب ادريان ليڤركين فى افتراضه الفنى للواقع الى مدى، يبدو معه وكأنه يملك بين يديه، فى مربع سحرى، جملة حقيقه العالم، وكأنه فيما يسميه «بالتركيب الشامل»، ويطلق عليه تعبير «وحى بواسطه شخوص» apocalipsis cum figuris، قد تغلب على تناقض التعبير الحر والقانون وتناقض الروح والطبيعة واخضع هذا التناقض، فى صورة وحى شامل يلم بكل شئ، فى صورة وحى حقيقي، ينكشف فى نفس الوقت كأقصى اشكال التطاول والتكبر، كتعال جنونى، إذ يتشبه الإنسان بالله. ولاعجب أن هذا الوحى هو فى نفس الآن نهاية كل لعب ووهم، وأن ينتهى أخيراً بتلك الشكوى وذلك الأمل الغامض فى المعجزه، الذى تصوغه الرواية صياغة وجدانية، عاطفية (سنتمنتالية): «متى تنبثق المعجزة عن اليأس التام . . . المعجزة التى تتحظى الايمان وتحمل نور الأمل؟ رجل وحيد يعقد يديه ويتكلم: «ياإلهى فلترحم هذه النفس المسكينة، ياصديقى، ياوطنى»(١٠). وبالمثل نقرأ فى رواية «الجبل السحرى»: «هل يصعد من هذا الحفل العالمى للموت؟ هل يصعد من حمى الهذيان، التى تشعل سماء المساء الممطر، هل يصعدمنه الحب مرة؟»(١١)

فَلْنَصغْ النتيجة بكلمات قاطعة: التهكم الذى يقف فى نقطة خارج الحياة ينقلب الى سنتمنتالية. فالفراغ الناجم عن اللعب التهكمى بالواقع، والتجريد الذى تذهب اليه الرواية والتى تنفى به الرواية كيانها كرواية، هذا التجريد ينقذ نفسه فى حنين ضبابى الى الحب، الحب لايمكن تصويره والتعبير عنه. فالرواية تفقد الدقة فى الفقرات التى يفترض فيها أن تكون شديدة التحديد والدقة.

فلنحدد موقف روبرت موزيل، قبل أن نوضح تبعات التحليل السابق لموقف توماس مان. فى مفكرته التى سبقت الإشارة اليها يكتب روبرت موزيل عام ١٩٣٢ عن روايته الرجل بدون خصائص: «فى هذا الكتاب افتنان، يبدو فى الأدب المعاصر فى غير موضعه، فهويجنح الى الصواب والدقة»(١٢). ويتابع موزيل هذه الكلمات بالجمله التى سبق نقلها: «فى النهاية تنتهى قصة هذه الرواية الى أن القصة التى على الرواية أن ترويها، لم ترو.» فالرغبة فى الدقة، كما هو الحال عند توماس مان، تعوق السرد، والقصة تطمح بالمثل الى تأمل ذاتها ومراجعة محتواها، ولذا يحل التفسير محل السرد. وتكمن وراء ذلك، كماهو الأمر عند مان، حقيقة تاريخيه. فلنستمع الى موزيل إذ ينقد الكتبة Schreiber فيقول: «الكتابة هى مضاعفة للواقع. فليس لدى الكتبة الشجاعة، أن يعترفوا بأنهم مخلوقات طوباوية، فهم يفترضون يوتوبيا، ويتخيلون أنفسهم فى قلبها، ويسمونها حضارة و امة . . . الخ. ولكن اليوتوبيا ليست هدفا وإنما اتجاه. على أن كل القصص يفترض فيها أن هناك شيئا، كان أو مازال، وإن كان ذلك فى مكان وهمى»(١٣) بهذا يوجه موزيل نقدا جارحا الى الهدف الجمالى لكل قصة، ترمى الى افتراض واقع ثان. فالواقع، الذى يفترض فى السرد، هو يوتوبيا مزيفة، ترتكز على تعابير مثل حضارة و امة وغير ذلك، أو تستند على عوائد تاريخية معينة، ننحى على اساسها أن نضفى على إنسان ما خصائص محددة، كما لو كان من الممكن أن نعرفه على هذا النحو وكما لوكانت الخصائص والأفكار والبواعث الخ أشياء حقيقية، بينماهى فى الواقع لاتمثل أكثرمن تركيبات ويوتوبيات. والقصاص يأخذ مكانه هكذا بين مفاهيم طوباوية خاطئة ويقيم فوقها واقعه الوهمى، ويدعو قراءه للنزوح الى هذا البناء، بل وأحيانا يدعوهم الى اتخاذ هذا الواقع الوهمى هدفا لحياتهم. ليست لدى هؤلاء القصاصين الشجاعة، أن يتبنوا قضية اليوتوبيا الحقيقية، أى ينكروا كل واقع محدد، وأن يخاطروا، كما يقول موزيل فى روايته، «بالمغامرة برحلة الى حافة الممكن» حيث يتخذ العالم شكل «افق منبسط»، يلوح فيه من بعيد تغير العالم «فى هذا العالم»، ويبرزفيه «الإنسان الممكن، الإنسان كتعبير عن احتمالاته»، «مذكرا بتلك الحرية، التى بواسطتها تستعين الرياضة أحيانا بالعبث حتى تصل الى الحقيقة»(١٤).

نعتقد أن موزيل يصوغ بهذا حقيقة تاريخية، فالمفاهيم التى تحدد بها الإنسانية الآن الواقع والهدف، هى مفاهيم خاطئة إذ أنها تتغاضى عن «الإنسان الممكن» أو لاتعرفه، الإنسان الذى هوتعبير عن إمكانياته. فهذه المفاهيم تحيل الإنسان الى واقع محدود ثابت، فى حين أن هذا الواقع اكذوبة، يوتوبيا كاذبة، لأنه يقوم على تصورات عامة خادعة ووهمية. وهذا ينطبق على كل ألوان القصص، التى ترتكن الى شخصيات محددة، وخصائص ثابتة، ويستخدم الحبكة القصصية المسببة ويستعين بالقوانين السيكولوجية والسسيولوجية. فرواية موزيل «الرجل بدون



اوليفيا فيشر لدكه، تقلص، من مجموعة «بيج بانج»، ١٩٦٩

خصائص» تهدم هذه المفاهيم، إذ تضعها باستمرار موضع التحليل الساخر وتظهر خواءها، فهذه الروايه لديهاشجاعة الاعتراف بالوجود الطوباوى، وبالانسان كتعبير عن احتمالاته وامكانياته. ولأن اليوتوبيا ليست هدفا وإنما اتجاه فالرواية لاتنتهى الى نهاية، ولاتنقلب الى ذلك الإعلاء السنتمنتالى، الذى نصادفه عند توماس مان. فليس هذا الإعلاء العاطفى إلا حنينا الى الهارمونية، الى الهدف المؤتلف. ويحدد الإتجاه عند موزيل مايسميه بيوتوبيا الإعتقاد الإستنباطى، والمقصود تلك المحاوله التى يستهدف بها عن طريق التمسك بالتفاصيل، وعن طريق أخذ كل مظهر من مظاهر الوجود مأخذ الجد، الى التعرف على احتمالات الإنسان وعلى الإنسان الممكن، حتى يصل من خلالها الى الحرية والى الحقيقة.

بهذا قد وضحت القضية المطروحة فى البداية، وهى لماذا أن جميع الروايات التى تدخل اليوم فى الاعتبار ليست فى جوهرها بروايات. لو عرفنا الرواية بأنها بناء قصصى، يقوم على مفاهيم عامة محددة عن الواقع، مثل الشخوص، والفكرة الرئيسية، والعقدة القصصية (تسلسل الحوادث) . . . الخ، فلن نجد اليوم رواية ذات قيمة. ذلك أن هذه المفاهيم كاذبة. فليس هناك فعل انسانى واضح المعالم، والانسان كشخص لايمكن تعريفه وتحديده. ولكن هل توماس مان بظنه على حق من أن «الأمركان دائما كذلك»، وأن كل رواية أدبية رفيعة تتجاوز مثل هذه المفاهيم الثابتة؟ فلنتأمل رواية كلاسيكية مثل روايه جوته «ڤيلهلم مايستر» Wilhelm Meister. فى هذه الرواية لايتقيد الراوى بمفاهيم الواقع المحددة. فليس ڤيلهلم بشخصية محددة، ذات خصائص واضحة، وإنما هو الإنسان الممكن حقا الإنسان كمجمل لامكاناته، فهو دائما عبر الطريق، دون هدف ثابت، ولكنه يسترشد باتجاه خفى كامن فى نفسه. وبالمثل، فجمعية البرج التى ينضم اليها لايمكن تعريفها، لامن الوجهة التاريخية ولامن الوجهه السوسيولوجية، ولايمكن معرفة ماترمي اليه من أهداف وأغراض. فهى تقود قدر ڤيلهلم فى الخفاء بطريقة شديدة الغموض. ومع ذلك تقوده فى الإتجاه الخفى الذى يكمن فى نفسه، والذى مازال خفيا عليه. والغايه هنا، كما فى أعمال توماس مان وموزيل، هو التقاء الذات وفهم الذات وفهم العالم فهماً شاملا. وهنا أيضاتتجاوز الرواية حدود الرواية. وقد لاحظ شيللر Schiller ذلك عند تأمله لشخصية مينيون Mignon، وعبر عنه قائلا إن هذه الشخصية تجسم عبقرية الإلهام والشعر، ولامجال لها فى عمل روائى، فمن طبيعة الرواية أن تتحرك فى اطار الروابط الواقعية الفعلية.

ولودرسنا بناء رواية «سنوات تجول ڤيلهلم مايستر» Wilhelm Meisters Wanderjahre، فسنجد أنفسنا ازاء عالم روائي حديث. لن نجد حدثا روائيا متطورا، وإنما نجد مجموعة ضخمة من القصص والخطابات والنظرات، وعددا من المراحل والفقرات المتوازية والمتقابلة، دون أن نتبين من النظرة الأولى أي تأليف مستمر واضح، فهى قصة بلا نهاية، إذ إننا لا نعرف فى النهاية الى أين ينتهى بڤيلهلم وفيليكس المطاف والى أى هدف يصلان، فكل شئ يغلفه الاحتمال ويغلفه الافق المنبسط.

ومع ذلك فرواية جوته «ڤيلهلم مايستر» تختلف فى نقاط جوهرية عن روايات القرن العشرين. وبهذا نتطرق الى السؤال عن المغزى التاريخى للفن القصصي الحديث.

كان جوته يستطيع الرواية، دون أن يحلل ويشرح معانى ومقدمات مايرويه. ذلك لأن الصواب والدقة تكفلها له الظواهر المروية ذاتها. لاحاجه لإثبات هذا الصواب عن طريق التحليل ووصف جميع التفاصيل. فالظواهر تحمل فى طياتها المغزى والمضمون، وتحمل اصولها الأولى، التى تتضح من النظر اليها ومن وضعها فى اطار علاقات الظواهر الواقعية. على أنه كان يرى — فى تناقض غريب — أن هذه الأصول الأولى التى تتضح من خلال الظواهر هى فى نفس الوقت سرخفى، و «سر واضح» كان جوته يتعرف جوهر الاشياء ويتأملها وبشكلها، وينظر اليها فى آن واحد باجلال كأسرار مطوية. فجوته لايعرف شيئا من تكبر وافتتان ليڤركين، ومن وهم السيطرة على حقيقة العالم فى «المربع السحرى»، وفى «التركيب الشامل» لفنه الموسيقى — كمايذهب ليڤركين — ورفع اللثام تماما عن حقيقة العالم، حتى مرحلة الوحي والنبوة. كان ينقص جوته تكبر انسان العصر الحديث، الذى يسعى لإخضاع كل شئ لسيطرته واستنباط صيغة هذا العالم. ولذا كانت لنظرته الى السخريه دلالة كبيرة. ففنه الروائى مفعم بالسخرية ويكاد كل منظر من مناظر «ڤيلهلم مايستر» يشكل موقفا ساخرا. ونذكر هنا على سبيل المثال بالمقابلة الأولى بين ڤيلهلم وناتاليا Natalie، ففى هذا المنظر نراه يرقد بين ذراعى ڤيليني، دون شخص آخر. ولكن السخرية فى أعمال جوته لاتتشكل فى مستوى التعبير اللغوى، وإنما تشكل جزءا من الظواهر ذاتها، فتركيب الظواهر هو تركيب ساخر، فى حين نجد الراوى يمثل دور البرئ الذى يأخذ الموقف فى سذاجة مأخذ الجد

ويتعاطف مع بطل الرواية. ثم أن الراوى يخفف من حدة السخرية، ويقابلها بالخشوع والرهبة أمام قوى القدر الخفية العليا، التى تحمل وجود الإنسان وتحدد مساره والتى تنعكس فى أعمال جوته الروايئة فى شكل مقدرات وعلامات خفيه تصل الى حدود المكاشفات الغيبية. كتب جوته مرة يقول: فى القصة وفى السيرة لابد من ايجاد توازن بين السخرية والخرافة. وهكذا فحسب تتشكل «شموليه مرضية»[١٥]. فالسخرية ترفع القصة فوق الحياة، بينما الايمان بالقدرية يعيدها ثانية الى الحياة.

فالسؤال، الذى تتبلور حوله مشكلة الفن القصصى الحديث، هو: هل يمكن أن نشكل «شمولية مرضية»، عوضا عن المفاهيم الخاطئة التى يستعين بها الروائيون العاديون وغيرهم من العلماء ورجال الدولة لخلق واقع طوباوى ثان، هو فى الحقيقة، سواء أكان خيالا أدبيا أم ايديولوجية، كذب فى كذب؛ هل يمكن أن نشكل «شمولية مرضية» يستطيع فيها الإنسان الممكن، الإنسان كتعبير عن إمكانياته، أن يطور قدراته وأن يعيش حياة ذات مغزى؟

للأجابة على هذا السؤال نتأمل بعض الروايات الحديثة. كانت أول رواية ألمانية فى القرن العشرين تحطم الوهم السردى، الذى يخلق بجانب الواقع الحقيقى واقعا آخر، له وجوده المنفصل، هى رواية راينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke: «مذكرات مالته لوريد بريجه» Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. فلم يكن يفصل ريلكه إلا مقدار خطوة قصيرة عن الفن الروائى المعاصر، بصيغته الرديكالية، كما نصادفها فى أعمال جيمس جويس.

فكتاب ريلكة «مذكرات مالته لوريد بريجه» يتكون من ملاحظات وتأملات لإنسان، يهدم باستمرار العلاقات الواقعية والتصورات التى نعيش فى إطارها، ويكشف عن خوائها. «هكذا يأتى الناس الى هنا، لكى يعيشوا، على أني أعنى أن الإنسان يموت هنا[١٦]» هكذا تبدأ الرواية. فمانسميه نحن الحياة، هو الموت فى نظر مالته. بل أن مالته يصف جملة تفكير الإنسانية وما انتجنه من معارف واسعة، يصفه بأنه ضغث احلام. ويكتب مالته: «أمن الممكن أن الإنسان لم ير ولم يتعرف ولم يقل حتى الآن شيئا حقيقيا أو جوهريا؟ أمن الممكن أن الإنسان كانت لديه الآف السنين لكى ينظر ويتأمل ويفكر ويسجل، وبالرغم قد ترك هذه الآلاف من السنين تمضى كفترة فسحة مدرسية يأكل فيها المرء خبزة وتفاحة؟ نعم، إن هذا ممكن. أمن الممكن أن الإنسان رغم الإختراعات ورغم التقدم، رغم الحضارة والدين والحكمة، قد ظل على سطح الحياة؟ أمن الممكن أن الانسان قد خلع على هذا السطح، الذى كان من الممكن أن يكون شيئا ما، كساءً شديد السأم، حتى غدا شبيهاً بأثاث «الصالونات» فى إجازة الصيف؟ نعم إن هذا ممكن. أمن الممكن أن الإنسان قد أساء فهم قصة العالم بأكملها؟ أمن الممكن أن يكون الماضى زيفا، لأننا قدتحدثنا عن جماهير الماضى، كمالوكنا نقص قصة تجمع عدداً غفيراً من الناس، بدلا من أن نذكر الإنسان الذى تجمع حوله الناس، ذلك لأنه كان غريبا، وقد مات؟ نعم، إن هذا ممكن».[١٧]

نقد مالته، كنقد موزيل، موجه ضد التصورات العامة، كالحضارة والأمة والدين، والإرتباطات العالمية التاريخية . . . الخ. وهو يطرح السؤال عن الإنسان الفرد، الذى تغطى هذه الإفكار العامة حقيقته وتكسوها بكساء شديد السأم. ومالته، كموزيل، يصف التغلغل الى حقيقة الإنسان المستورة، باعتباره تغير العالم، بل وباعتباره تحول العالم: «ربما قد انفجر قرح كبير فى امخه، كما تنبثق الشمس، فغير فى عينيه العالم . . . نعم، كان يعرف أنه يبتعد الآن عن كل شئ، وليس فقط عن الآخرين. لحظة فحسب، ويفقد كل شئ معناه. هذه المنضدة، هذا الفنجان، وهذا الكرسى، الذى يمسك به، كل ماهو مألوف وقريب سيغدو غير مفهوم، وسيغدو غريباً وثقيلا . . . ولكنى احس بالروع، أحس روعا عميقا من هذا التغير، فحتى الآن لم آخذ مكانى بعد فى هذا العالم الذى يبدى حنواً علي وما لي ابغى عالماً آخر؟ كم أود البقاء بين المعانى التى أصبحت عزيزة على؛ وإذا كان لابد أن يتغير شىء، فأود على الأقل أن يسمح لى بالعيش بين الكلاب، التى تتقاسم نفس العالم ونفس الأشياء؟»[١٨]

فانهيار كل المعانى المألوفه وكل ملامح الواقع، الذى يقلب صورة العالم، ييسر من جانب تعرف الذات على نفسها، ولكن من جانب آخر تقع به الذات فى قبضة قوة أخرى مجهولة عليها. والاثنان فى الواقع وجهان لشئ واحد. فلنستمع الى مالته: «سيأتي يوم، تصبح فيه يدى بعيدة عنى، وعندما أدعو هذه اليد الى الكتابة، فستكتب كلمات، لم أقصد كتابتها. سينبثق زمن التفسير الآخر، ولن تتفق كلمة مع أخرى، وسيتبخر كل معنى كما يتبخر السحاب ثم يسقط مطرا . . . فى هذه المرة سأكتب. أنا الإنطباع الذى سيتحول. آه، لاينقصنى إلا القليل، واستطيع أن أعي هذا كله واخبره. خطوة واحدة فحسب، ويتحول شقائى العميق الى سعادة أبدية.»[١٩]

فذات الإنسان المكشوفة وحقيقة الفرد التي يبحث عنها ريلكه، هي في عين الوقت كينونة مقدرة، هو «مكتوب» Geschrieben werden بواسطة قوة مجهولة غير معروفة، قوة لايمكن تعريفها، ذلك أن جميع الكلمات التي يدعو مالته يده الى كتابتها، ليست في مقصده، وتحتاج الى تفسير آخر . . . تفسير لايستطيع أن يدركه ببصيرته الخاصة.

يبدو أن مالته يعتقد بوجود سلطة أو محور Instanz في الإنسان يعرف أكثر مما يعرف هو، وأن هذا المحور هو ذاته عينها، إذإنه هو الذي يدعو يده أن تكتب الكلمات التي لايقصدها.

بهذا نقف أمام قضيه أساسية، وهي ليست قضية الفن القصصي الحديث فحسب، وإنما هي أيضا قضية الوعي في حقبتنا الحاضرة.

فنقد المفاهيم، التي نحاول بها عبثا أن نملك ناصية وجودنا، وأن ننظم هذا الوجود، لا جدوى منه إلا إذا ارتبط النقد بوعي واضح عن ماهية الإنسان، ومايمكن أو يجب أن يكون، عندما يسأل الإنسان عن معنى وجوده. ولكن هذا الوعي يختلف اختلافا كليا عن وعي الإنسان المحاصر في عالم الواقع النهائي. فهو يبدو كوعي شامل يحكم الإنسان، وهو وعي لايخرجه الانسان من جعبته عن طريق التأمل وإنما يستطيع فحسب أن يصل اليه، عندمايجد في نفسه الشجاعة أن يحمل عبء الحياة الطوباوية، عندما يترك عالمه الواقعي الراسخ، ويخرج، كفيلهلم مايستر، الى تجوال أبدي.

فمضمون وشكل الفن الروائي المعاصر، بل وأيضا نوعيته الفنية، الاسلوبية والإنشائية، يتحدد في الأساس بمدى نجاح أو فشل هذا الفن في النفوذ الى هذا الوعي الشامل، ومدى توفيقه في تصوير الإنسان المحمكن، وفرص تحقيق هذا الإنسان في الزمان والمجتمع الحاضر.

كتب توماس مان وانشأ مؤلفاته في إطار النظام المفاهيمي لماهو معروف بحضارتنا في وقتها الحاضر، هذا النظام الذي انحلت عقده عند ريلكه وقد بقي مان هكذا روائيا وقصاصاً بالمعنى التقليدي، على أنه بواسطه السخريه خلق وعياً بخواء وزيف النظام المفاهيمي السائد فروّيا الإنسان، ابن الله، في «الجبل السحري»، تكشف تناقضات هذا النظام واكاذيبه، وترقى الى مرتبة وعي ريلكه، فالإنسان، حيث هو انسان كل، وفي نفس الآن ابن الله، في هذه اللحظة تسيطر عليه قوة عليا موجهه، أو كما يقول ريلكه، «قوة تكتبه». ولكن مان يقف دون التعبير الروائي عن هذه القوة، وإنما يتطلع اليها وجدانيا فحسب ولذا كان هذا التحول المميز من السخرية الى السنتمنتالية.

يحاول روبرت موزيل أن يعبر عن هذه القوة، من خلال تحليل كل احتمالات الإنسان السيكولوجية والعقلية، حتى يصل بتحليله الى تلك الصوفية الجنسية التي يطلق عليها «الحال الآخر» و «مملكة ألف العام»، التي تنهار فيها جميع أنظمة الواقع الفعلي. ولم يكن له من مفر، إن اراد الصرق، إلا أن يفشل وأن يعترف بذلك وأن يرفع النقاب عن ذلك «الحال الآخر» كحال من الجرم والحماقة، إذ إن الإنسان ذاته، في تكبره العقلي، يخلق هذا الحال، أو يصطنعه اصطناعا عن طريق التجارب الجنسية. وبهذا كشف موزيل في آن واحد عن جرائم وحماقات هذا العصر.

فهو، كتوماس مان إذ يتحرك في اطار مفاهيم الفكر والشعور المألوف، يرفع الستر عن هذا الفكر والشعور، يرفع الستر عنه — بخلاف توماس مان — عن طريق التحليل المستمر في كل لحظه من لحظات الكتابة، ويحطمه في جد حازم. فهولا يحتفظ بهذا الفكر والشعور، كتوماس مان، من باب السخرية واللهو، كظاهر ووهم، بهذا ظل موزيل من جانب روائيا كبيرا، ونفى عن نفسه من جانب آخر في آن واحد صفه الروائي، فخلف وراءه شذوراً روائية ضخمة، شديدة الغرابة، تعكس موقف الرواية المعاصرة والموقف الفكري المعاصر بصورة لا نظير لها.

يرفع (بمعنى ينفي ويحفظ في صورة جديدة) راينر ماريا ريلكه من البدايه الرواية كرواية، ويتغلغل الى مايعرف بالحقيقة الداخلية للإنسان، هذه الحقيقه التي يقبلها ويعترف بها كحقيقة تقررها قوة شمولية يجهلها. ويعرف مالته هذه القوة الشمولية أنها «الموجود الذي يكمن وراء كل الموجودات»[٢٠]. وتنبثق هذه القوة في داخله كمرض، وسم، وقرح، إذ أنها تحطم في نفسه كل العلاقات الواقعية التي اعتادها وكل المعاني التي ركن اليها على أنها في نفس الوقت الشمس التي تحول العالم، وتعلمه أن يرى كل شئ من جديد وأن يراه بصورة أخرى. ويطلق عليها ريلكه في المقاطع الأخيرة من الرواية الحب اللامصيري schicksallose Liebe، الذي لايستهدف شيئا منفردا أو انسانا بعينه، وإنما هو موجود فحسب كالطبيعة والنبات، فهو «عنصر» ينتشر في الكل. وهوكموجود لامصيري ليس له فعالية أو تأثير في تاريخ الإنسانية الواقعي. وكل مايستطيعه هو أن يعيد الماضي الى ذاكرته، ويحوله وينقذه في «الموجود الداخلي» كمايقول ريلكه.

«فلن يكون العالم إلا فى الداخل»، كماينظم ريلكه فيما بعد فى مرثيته السابعة Elegie التى تصور إنقاذ التاريخ بهذه الوسيلة.

فالهوة التى تفصل بين الموجود الذى يكمن وراء كل الموجودات وعالم التاريخ المصيرى لايمكن أن تُعبر إلا عن طريق طرح عالم المصائر الخارجي جانبا. ولابد عندئذ أن تتنحى الرواية جانبا، مفسحة المكان للعاطفية الشعرية، طريق الانسحاب الى العالم الداخلي.

الطريق الآخر المضاد تمثله أعمال جيمس جويس الروائية. فجويس يتريث بين خرائب التاريخ الإنسانى والنفس الإنسانية. فهو لاينسحب الى الباطن Weltinnere، رغم أنه، كريلكه، يرى انهيار المفاهيم والمعانى بين يديه. فكلا العالمين، الخارجي والداخلي يتفكك وينهار أمام عينية الى شذرات، لايربطها رابط ولايجمعها معنى. على أن جويس يبنى من هذه الشذرات التى لامعنى لها معناً جديداً خفياً. وفهو إذ يقابل هذه الشذرات دون تمهيد بعضها ببعض، بطريقة تبدوعشوائية مستغلقة، ينفى بعضها البعض، ساخرا من كل وحدة وكل معنى، محطما كل فكرة متكاملة ومحطما تراكيب الجمل، فهو إذ يفعل ذلك يكشف عن العلاقات الخفية التى تربط جميع الظواهر والتى لايراها الفكر المنظم والوعى اليومى، فأمامنا يمر اعصار من ظواهر عديدة لايربطها رابط ولا تفصح فى الظاهر عن معنى، فمن بينها الظواهر الجنسية والعلاقات الأسرية، بين الأب والإبن والأم والأخت، والتصورات الدينية وعالم العلم والتكنولوجيا، والظواهر الإجتماعية السياسية والتاريخية والاسطورية. وبالرغم فان تفتيت عالم الإنسان يكشف عن تطابق جميع الظواهر. فما يحدث فى ميدان الجنس نجد نظيرا له فى ميدان السياسة و فى تاريخ الفكر الأوروبى. فبلوم، ذلك المواطن العادى، الإنسان الحديث المخنث ذو الملامح الطفولية الذى لا يجد من نفسه الشجاعة على مواجهة الحب، ويهرب إما الى العاطفية وإما الى الإسراف الجنسي، متقلبا بين المغامرة والخنوع البور جوازى، بلوم، الانسان الطوباوى ورجل الاعمال، يشبه فجأة اناسا وشخوصا من التاريخ مثل اللورد بيرون وروسو وروبنسون كروزو وشارلوك هولمز وباستر الخ[٢١]. فهذه الرواية تجسم انحلال كل وحدة، وبالرغم — كما اثبت النقد — فهي فى ادق التفاصيل تخضع لنسق شديد الدقة. وهى تجسم التفكك التام والتكامل التام فى آن واحد. على أن التكامل فى هذه الرواية يظل خفيا. ولانجد له صياغه فكرية. ولاتتحقق فى «يوليس» Ulysseo الوحدة، كما فى الروايات القديمة، عن طريق الإيهام القصصى بوجود تسلسل حدثى ووجود مترابط متماسك. فالتكامل والإئتلاف هنا ينشآن من الظواهر المنفردة التى تعرضها الرواية. وهذه الخاصية بالذات هى دعامة المرتبة الفنية لهذا العمل الروائى، وهى تعطى امتيازا لرواية جويس على الروايات اللاحقة بها، كروايات هرمان بروخ على سبيل المثال، والتى حاولت أن تشكل وتصوغ التكامل والإئتلاف صياغة فكرية منطقية منظمه. فهرمان بروخ قد رأى أيضا مثل جيمس جويس العلاقة الخفية، وربما التطابق بين الظواهر المختلفة للحياه المعاصرة، وحاول أن يلقى الضوء على هذا العالم المتفتت الى قيم جزئية منعزلة من الوجهة التاريخية الفلسفية واللاهوتية، إذ يسوق البرهان على أن جميع القيم الجزئية المنعزلة، رغم ماهى عليه من فساد وتحريف، مازالت تحمل فى طياتها — ولو فى صورة شيطانية محرفة — القيمة العليا المركزية، أى المنطق الالهى. فقد حاول بروخ أن يصوغ هذا القانون الآلهى بوسائل الأدب والفكر، بلغة شديدة التناقض، تختلط فيها على الدوام المفاهيم العقلية والصوفية، بلغة يبدو وكأن الشاعر ينفذ منها الى الله، كمانشاهد فى الفصل الأخير من رواية بروخ «موت فرجيل». هنا أيضا يعيث التطاول والتكبر. فالابن يضع نفسه محل الأب المقدس. وتظهر نفس الفكرة فى رواية جيمس جويس «يوليس» Ulysses. فستيفن ديدالوس، بطل الرواية، يريد أن يلتحم مع الأب، ويتحدث عن استحالة التحول بين الابن الأبدى والاب الأبدى، إذ إن الابن، ابن الله، لوانفصل عن الاب لأصبح فاقد الحياة. ولكن جويس لايتابع هذه الفكرة حتى النهاية. فالراوى يلبث فى عالم الإنسان والتاريخ، ويظل هكذا مؤلفا روائيا. هنا وهناك فحسب، تبرق تلك المعرفة التى تقول إن قيادة الاب العليا وحدها تستطيع أن تهب التاريخ الإنسانى المعنى. ونقرأ فى «يوليس»: «التاريخ حلم مزعج، أريد أن أفيق منه . . . طرق الخالقليست هى طرقنا، قالت ديزى. التاريخ اجمعه يتحرك نحو هدف كبير، نحو الوحي الآلهى»[٢٢] فجويس يحتفظ بادراكه بالمسافة التى تفصل الأب عن الإبن مرغما أو بسبب اقتناعه باستحاله تحول الاب أو الابن.

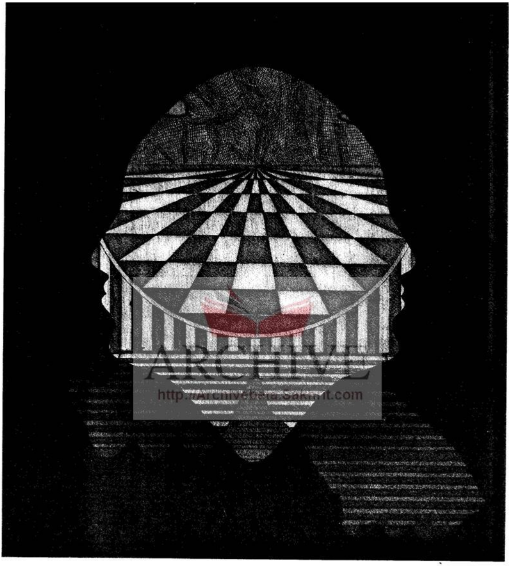
أما هرمان بروخ فيسعى كأديب الى رفع المسافة، يريد تعريف الإنسان بتلك القوى العليا التى تقوده عن طريق المضى بالمعرفة العقلية والصوفية الى اقصى الحدود ممايحكم على موء لفه، كمؤلف لغوى روائي، بالفشل.

فلنسأل فى الختام، هل هناك أمام المؤلف الروائى طريق آخر غير طريق جويس للتعبير عن القوة العليا المجهولة، فجويس يصوغها فحسب كفكرة عديمة الأثر، مشتتة هنا وهناك، بينما العالم الواقعي التاريخي متروك لشأنه، دون رحمة، كساحة أنقاض لامعنى لها. هل هناك بديل آخر غير الرجوع الى الباطن، كما يفعل ريلكه وهيدجر Heidegger، حيث تسكن كينونة الموجودات das Sein des Seienden فى تحريفات لغوية، شاعرية غامضة او كشفية فلسفية. هل يمكن تشكيل تلك القوة كقوة فعالة فى اطار الحياة الواقعية التاريخية والاجتماعية؟ الإجابة على هذا السؤال يقدمها فن كفكا الروائي.

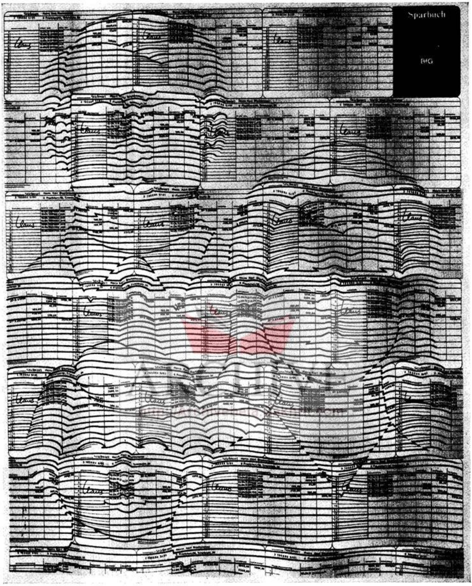
يحطم كفكا أيضا. كما يبدو — جميع الأنظمة المفاهيمية لوجودنا الواقعي، ويذهب الى أبعد مما يذهب اليه المؤلفون الذين سبق ذكرهم. فهو يتخطى كلية الأطر الفكرية والمذهبية للوعى العادى. ففى أعماله يبدو العالم الحسي، عالم الطبيعة والتاريخ، وقد نفى تماما. فكفكا لايشكل ظواهر اجتماعية أو مذهبية أو سياسية أو دينية أو فلسفية أو سيكولوجية، ولا يناقش هذه الظواهر. وحتى النظام الزمني والمكاني تنفك عقده فى بعض القصص، كما فى قصه «طبيب القريه» Landarzt، وفى بعض المسودات مثل «حيرة يومية» Eine alltägliche Verwirrung و «القرية التالية» Das nächste Dorf ... الخ والمفروض أن تتبع ذلك بالضرورة الفوضى التامة وأن يعنى ذلك نهاية كل قصة. على أن العكس هو الصحيح، فكفكا يستطيع من جديد أن يقص بالمعنى الكامل لهذه الكلمة؛ وأن يقص فى اطراد مستمر، مستخدما دعامات الفن القصصي، كالعقدة الواضحة والشخوص ووصف العالم المحيط، مستعينا برؤيا سردية واضحة، دون تجارب لغوية معقده، بلغة شفافة نقية، لم تعرفها الالمانية فى هذا القرن. كيف كان هذا ممكنا؟ هناك شهادة للمؤلف فى مذكراته، يعنونها بلفظ «هو»، تشير الى احتمال من احتمالات الشرح. يقول كفكا: «هو لا يعيش من أجل حياته الخاصة، هولايفكر من أجل تفكيره الخاص. بل يبدو له، أنه يعيش ويفكر تحت اجبار عائله ما. وهذه العائلة وإن كانت لاتفتقر الى القدرة على الحياة والتفكير إلا أنه يعني بالنسبهلها، حسب قانون ما لايعرفه، ضروزة رسمية. ومن أجل هذه العائلة المجهولة وذلك القانون المجهول لايمكن اطلاق قيده»(٢٢).

كان كفكا يشعر أنه مرتبط بقانون مجهول، يلزمه بعائلة مجهولة إلزاما رسميا أو شبه رسمي. هذا الإلتزام الرسمى لاتمسه قدرة العائلة الواسعة على الحياة والتفكير. فالعائلة تحتاج اليه رغم هذه القدرة على الحياة والتفكير، تحتاج الى الكاتب الذى يلزمه القانون. فليست هذه العائلة بقدراتها على الحياة والتفكير فى حال تمكنها من رفع اللثام عن هذا القانون. فهى، رغم كل تجاربها المعيشية وجهودها الفكرية، لاتعرف من هى. بينما قد ألقى على عاتق الأديب، بناءً على هذا القانون المجهول، أن يصور هذه العائلة المجهولة وقوانينها المجهولة، رغم أنه، كأى انسان آخر، ليس فى مقدوره، أن يكشف عن هذا القانون المجهول، وعن الطبيعة الدفينة للعائلة الإنسانية، وأن يرفع الستر عنها تماما، سواء كانت بلغة الفكر النظرى أوعن طريق التصوير المحسوس تصور روايات فرانز كافكا، وخاصة روايتى «القضية» Der Prozeß و «القصر» Das Schloß، هذه القوانين المجهولة وهذه العائلة المجهولة فى صورة بيروقراطيات ضخمه، بيروقراطية محكمة وبيروقراطية قصر يتضح ازاءها قصر و عجز كل مفاهيم الحياة والفكر المعتادة التى هى سند الناس. فبواسطة هذه المفاهيم لاتستطيع العائلة الانسانية أن تعرف نفسها أو أن تتعرف على قانون وجودها. فهيئة المحكمه والقصر تسجل بدون انقطاع وتحكم بدون انقطاع على طرق الحياة والتفكير لهذه العائلة الانسانية، ولكن القانون الأعلى الذى يحكم كل شئ، الهيئة العليا الموجهة للكل، تظل خفية عليها. كل شئ يحكمه القانون، ولكن ليس فى مستطاع احد أن يعطي معلومات عن هذا القانون، ولاعن تلك الدوائر الرسمية، التى يتضح ويمارس فى أروقتها كل شئ، عاريا، دون قيد، وتتضحفيها كل النزعات الخفية والانعكاسات الغريزية والرغبات، وكذلك أيضا كل الجهود العقلية الفاشلة، كل هذه الأشياء التى يغلفها ستار الكتمان فى الحياة العادية. فى أروقة الدوائر الرسمية تنطلق من خلالها الحياة، تاركة وراءها كل قيد، وبصراحة مباشرة يتضح ما يمكن أن نسميه بنموذج حركات الحياة والتفكير الانسانى. ولكن هذا النموذج شديد اللغز والغرابة، لأنه نموذج تنتفى فيه جميع الروابط التنظيمية المؤمنة.

بهذا تنقلب رأسا على عقب جميع صيغ العرض وقواعد الرؤيا المألوفة حتى الآن فى الفن القصصى. وتفقد كل ألوان السببية، وكل التعليلات النفسية والاجتماعية معناها، وكذلك كل الشروح التى يسوقها الراوي وهذا يعنى أن الرواية تتخطى الوعى الواقعي للشخوص. وتتركه وراءها.



أولف روستان بادنديك، الوجد نحو الشمال واليمين، ١٩٧١/١٩٧٢



توماس بایرله ، ادخار ، ۱۹۷۳

والراوى يكف عن افتراض أنه يحاكى عالم الأفراد الحقيقى فى اطار نظام واقعى محدد، وأنه يصوغ هذا العالم صياغة قصصيه. وإنما هو ينظر الى مجمل حياة الإنسان وفكره، وكأنهاخارج هذا العالم، وكأنها تقوم قبله ككل بتكويناتها ومجاريها، تقوم أمامه كعالمغريب عنه. وينصب جهد الرواية فى التعرف الى أي مدى تصل أولاتصل أبنية ومجارى الفكر والحياة الى القانون المجهول، والى أى مدى تستطيع هذه الأبنية أن تعرف العائلة الإنسانية بنفسها. ومن المهم بمكان ملاحظة، أن القانون المجهول، الذى ينعكس فى دوائر المحكمة الضخمة، يسكن قلب مجارى الحياة والفكر المحسوس. فدوائر المحكمة لاتقوم خارج الحياة الارضية، وإنما تسكن وسط هذه الحياة، بل هى هى الحياة نفسها. لأن الحياة ذاتها محكمة. «كل شئ ينتمى الى المحكمه»، كما نقرأ فى رواية «القضية»، ولكن ليس من يعرف المحكمة، ليس من يعرف نفسه.

وتبعا لذلك تأخذ القوة المسيطرة على الحياة شكل شخوص رسمية، على أن هذه الشخوص فى نظر الآخرين وفى فكرهم شخوص غامضة، مبهمة. فالموظف كلم Klamm على سبيل المثال، الذى يمسك فى رواية «القصر» بيده خيوط جميع العلاقات الغرامية بين افراد الرواية ويحرك هذه العلاقات، يبدو كل مرة فى هيئة مختلفة، ولا يمكن اطلاقا التثبت من شخصيته. اما الذى لايتغير فيه فهو لباسه الرسمي، فحسب، أى: وظيفته الرسمية. وعلاقات الحب فى هذه الرواية تحددها. بصورة أساسية. بمدى الوصول الى هذا الموظف، وبمدى نجاح الأفراد فى استيضاح شخصيته والحصول منه على ايضاح. وبتعبير آخر: يأخذ هنا العالم الداخلى للمشاعر والتصورات والتجريدات الفكرية، شكلا عينيا، ماديا محسوسا، ولكنه شكل يوافق معانيه المختلفة وطبقاته المتعددة شكل عديد المعانى والطبقات. فليس الراوى هنا — كما هو الامر فى أعمال موزيل وتوماس مان وبروخ — بحاجه الى الاستغراق فى تلك التحليلات والتفسيرات اللانهائية للمشاعر والتصورات. فهو يعالجها كشخوص مرئية، ويتعامل معها كما يتعامل مع الأفراد الفعليين، ويستطيع أن يقدم مسرحيته الروائية عن طريق توزيع الأدوار على هؤلاء الشخوص. وهكذا يكتسب الفن الروائي مقوماته من جديد. ولكن هذه الشخوص الرسمية ليست مجازات (ليست شخوصا أليجورية) لها معان مجردة محددة. فالموظف كلم لايمكن أن نعتبره تجسيما لمفهوم عام مثل الحب أو الجنس الخ. إذ يظل غامضا، متعدد الاحتمالات

وتدور وفقا لذلك اجزاء طويلة من الرواية حول جهود الشخوص التى لاتنتهى للتعرف على الموظف كلم واستكشاف مغزى تعليماته وتصرفاته. بل وأن روايتى «القضية» و«القصر» هى فى الواقع محاولة متصله، للكشف عن معنى هيئة «المحكمه» أو «القصر» المبهمة وعن قانونها، وهو أمر مستحيل فى حد ذاته. وهكذا تتجاوز الرواية من جديد قالب الرواية التقليدية، حيث تنكشف فى النهاية، بعد كل التعقيدات والاخطاء، حقيقة الاشياء المعروضة. أما روايات كفكا فتعيد من جديد الى الوعى إلغاز وإبهام تلك القوى العليا التى تتحكم فى مقدارت كل شئ. القانون المجهول يظل مجهولا، رغم حضوره باستمرار فى كل علاقات الحياة والفكر. ويطلق عليه كفكا القانون الذى «لايخدع»، القانون الحقيقى والصادق فى كل نظام ظاهرى. فهو دائما حاضر، رغم أننا نجهل هذا القانون. فكفكا لم يأخذه التطاول الى محاولة كشف القناع عن هذا القانون والتعريف به. كان يملك اجلال وخشوع جوته للقوى العليا المطوية. وهذا مغزى عقدة الاب عنده، تلك العقدة التى كثر الحديث عنها وراجت فيها التفسيرات الخاطئة. ففى قصة «الحكم» Das Urteil يحلم الأب، عن حق، على الابن بالموت، ذلك أن الابن قد تطاول الى محاولة اخضاع الاب أو التحايل عليه، بالتدبير أو بالرعاية.

وهذا الخشوع يجعل كفكا أعظم روائيي القرن العشرين نضجا واكتمالا ففي مؤلفات كفكا، دون غيره من الروائيين، نستشعر حضور تلك القوة السرمدية التى تضع بلا انقطاع كل شئ، كل ما نحياه ونأتيه، موضع التساؤل وتكشف القناع عنه، ويحتوى فنه القصصي من جديد على ذلك التوتر الكلاسيكي بين الصور المرئية البينة والقوى العليا التى لاندرى كنهها. على أن التوتر هنا أشد واعنف. فكفكا يروى، فى اقتضاب، احداثا محسوسة جلية، بلغة لها شفافية الزجاج. وبالرغم فكل حدث، وكل حديث تنطق به شخوصه، يتجاوز حدود الوعى الواقعى، ويقع من نفس القارئ موقع اللغز الغامض، ذلك أن الوجود الذى يطالب به قانونه المجهول، يتجاوز كل نظام للزمان والمكان، ولأن وشائج الحياة الدنيوية الواقعية فى الزمن الحاضر، بخلاف العصر الكلاسيكى، قد ابتعدت كلية عن اصول الوجود الأولى، بحيث يمتنع معها أن توحي هذه الوشائج بأصول الظواهر، كما نشاهد فى أعمال جوته. وبالمثل نصادف فى مؤلفات كفكا ذلك التوتر والاستقطاب، الذى نعرفه عند الكتاب الكلاسيكيين،

بين التهكم الموضوعى وشعور الرهبه ازاء تلك القوى المجهولة. فالتهكم والرهبة يتداخلان ويرتبطان اشد الارتباط فى مؤلفات كفكا كما فى مؤلفات جوته: التهكم الذى يكمن فى الأضداد والذى نبصره فى الظواهر ذاتها، والرهبة ازاء قوى الوجود الغامضة. كل منهما ينفذ فى الآخر، ذلك أن الرهبة والرجفة من القانون المجهول هى على الدوام فى نفس الآن عملية نقدية تهكمية لكل ما يأتية الإنسان من أعمال ومايذهب إليه من فكر. وهى تؤدى الى كشف الذات، و الى «جلاء النظرة»، كما يقول كفكا على أن الرهبة من تلك العلة الأولى التى تحكم كل شئ وتصدر الحكم على كل شئ، لاتعنى التنازل عن المعرفة والفهم، ولاتعنى الانسحاب الصوفى الى اجواء العالم الباطنية، وإنما تعنى توجيه الضوء على واقع العالم.

فالوجود الواقعى يُختبر لمعرفه مايخفيه فى القرار، ولمعرفة حقيقته من زيفه. وكل دقيقه يعيش فيها الإنسان لابد من تقديم الحساب عنها. ففى اللحظة التى يصدر فيها قرار القبض على «جوزيف ك» فى قصة «القضية»، تحكم المحكمه دون مهرب على حياته. فهذا القرار ليس إلا المطلب الموجه الى الإنسان أن يحمل على عاتقه مسؤلية حياته ومسؤلية العالم. فهذه الرواية تعكس اللحظة التاريخية للقرن العشرين، التى اهتزت فيها كل المعايير والاصول التاريخية المتوارثة، سواء منها الدينية أو الاخلاقية أوالمذهبية.

فعلى الإنسان أن يتحمل تبعات نفسه وتبعات العالم، دون أن تهديه فى ذلك النواهي والأوامر الدينية والأخلاقية المتوارثة منذ القدم. فعلى الإنسان أن يبرر حياته ويتغلب عليها بدافع من ذاته ومن خلال ذاته. والأمر عند كفكا يخالف ماعند توماس‌مان وروبرت موزيل وهرمان بروخ وغيرهما من الروائيين المحدثين، فتحمل المسؤلية، مسؤلية الذات ومسؤلية العالم، لايتم من خلال تحليل الكاتب لدخائل الأفراد النفسية وفحص مقدماتها السوسيولوجية، وتأمل المذاهب الفكرية المتوارثة، وعرض كنانة (ترسانة) المعارف الحاضرة، على أمل، أن يشيد الكاتب من خليط هذه العناصر صرح نظام اخلاقى ملزم أويعين هدفا أو حتى اتجاها طوباويا أو يستخرج، كجيمس جويس، من خرائب. التاريخ المتناثرة، علاقة رمزية خفية أو نوعا من الوحدة بين جميع الظواهر. فبخلاف ذلك يخضع كفكا للنقد جملة فكر الإنسان و مجموع احاسيسه ورغائبه وافعاله، ويبين عبثها فى أن تنشئ أرضا صلبة تحمل الإنسان، وأن تبعث هواء يتنفسه، وأن تخلق آمرا Imperativ يلتزم‌به، فمسؤلية الذات ومسؤلية العالم يحكمها ـ كمانرى ـ عند كفكا اليأس القاسي من الإنسان. ويزيد عنف هذا التشدد واليأس هو ايمان كفكا العميق أن هناك سلطة عليا، وأن هناك قانونا لايخدع، وأن هناك شيئا أبديا فى الإنسان، وامام هذه السلطة وهذا القانون لايستطيع الإنسان أن يبرر نفسه أو يبرئها. والقانون الأبدى والوجود الواقعى لاينفي بعضهما البعض، على أن الوجود الواقعى لايستطيع معرفه ذاته وحمل تبعات عالمه كاملة إلا امام القانون الأبدى. فطبيعة المحكمة، كما يصورها كفكا، وغرابتها وخفاؤها وسيفها المشرع، تدفع الإنسان الى تلك النظرة النقدية لنفسه، وتجبره أن يحمل باستمرار تبعات حياته، أى تجبره أن يعيش حياة حقه. فلو كان القانون جليا وفى متناول الفهم، لما كان على الإنسان أن يقلق.

يتجاوز كفكا بفنه القصصي وعى هذا العصر المتذبذب المتناهي. فرواياته تعبر عن قانون الحياة الدائم . . . تعبر عنه فى قرن من الزمن تنهار فيه قصة ثلاثة آلاف سنة من التاريخ الاوروبى . . . تنهار الى مدائن خربة عديمةالمعنى، وينعدم فيه وجود نظام ملزم. وكفكا لايشكل هذا القانون كأسطورة الخلق، التى تتعارض مع العلم، ولايشكله فى صورة نواه أخلاقية محددة، ولا فى شكل نظرية مذهبية، ولا فى صيغة ظاهرة تاريخية نسبية، وإنما يشكله فى صيغة ذلك الشئ المجهول، الموجود، الذى لايقهر، والذى يلزم الإنسان فى نفس الآن، حين يواجه نفسه.

بهذا تحقق الرواية من جديد الصيغة الكلاسيكية للفن القصصي، فتحقق روح القصة، التى تتخلل اجزاء القصة وتحلق فوق كل‌شئ، وتصوغ عناصرها وتصهرها فى وحدة مؤتلفة، روح القصة التى تعرف اكثر مما يعرفه مؤلف القصة وشخوصها. ويتخلص الراوى من حيرة وقلق المؤلف الذى يسترشد بنواياه الذاتية، ويتخلص بالمثل من القلقلة المصاحبه لتبدل زاوية الرؤيا، الذى نشأ عن أن المؤلف يتقمص على التوالى زوايا الرؤية واحتمالات التفسير المختلفة للشخوص والمواقف والظواهر التى يعرضها، الى حد محاكاة طرق التعبير المختلفة للافراد. فى مؤلفات كفكا تتحدث جميع الشخوص، كما فى مؤلفات جوته، بنفس الاسلوب اللغوى الذى تكتب به القصة، ذلك أن حقيقة العالم بأجمعه تبرز من جديد كظاهرة موضوعية فى رؤيا الراوى، وهو يقدم هذه الظاهرة بموضوعية بالغة، دون أن يقطع فيها برأى خاص، محتفظا بمسافة تكفل له النظرة الشاملة. وتبدو حقيقة العالم الذى تشكله روايات

طبيب القرية

فرانز كفكا

كنت فى موقف عصيب، فقد كان على أن أعجل بالرحيل. هناك مريض، قد اشتدت عليه وطأة المرض، ينتظر زيارتى فى قرية تبعد عشرة أميال. بينما زوبعة من الجليد تهب وتملأ الفضاء الممتد بيننا. وكانت لدى مركبة خفيفة، كبيرة العجلات، وهو خير مايصلح لمثل هذه الطرق فى الأرياف. وقفت فى فناء الدار، متدثرا فى معطف من الفراء، احمل حقيبة الأدوات، متأهبا للرحيل. ولكن كان ينقصنى شئ، كان ينقصنى الفرس. فقد هلك فرسى البارحة، من جراء ماعاناه من جهد فى صقيع هذا الشتاء. خرجت خادمتى تطوف انحاء القرية، لعلها تجد من يعيرنا فرسه. على أنى كنت اعلم، أن هذا البحث نصيبه الفشل. لبثت فى مكانى، دون هدف، بينما يزداد تراكم الجليد فوق كتفى، وتزداد شرايينى تصلبا. ولاحت الخادمه عند مدخل الفناء، بمفردها، وهى تلوح بالمصباح. وأى عجب فى هذا؟ فمن ذا الذى يعير فرسه فى هذه الساعة لمثل هذه الرحلة؟

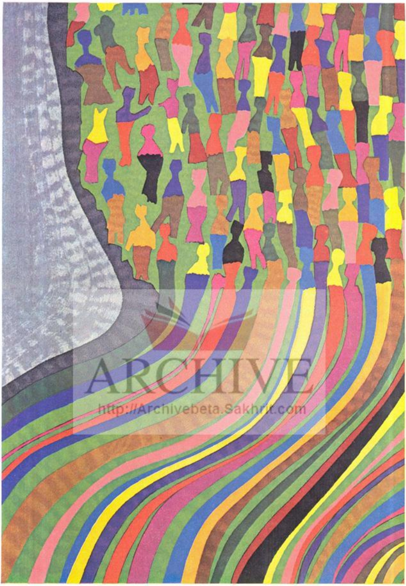
مرة ثانية قطعت الفناء. لم اجد فى جعبتى حيله، وبينما انا على هذا الحال، شارداً، معذباً، ركلت بقدمى باب حظيرة الخنازير المتصدع، وكان قد أهمل استخدام الحظيره منذ سنوات. فانفتح الباب وتأرجح فى المفصلات وانبعث منه دفئ وانبعثت رائحة كتلك التى تنبعث من الخيول. فى الداخل رأيت مصباحا شاحب الضوء يهتز، معلقا فى طرف حبل. ورأيت رجلا يقبع فى كن منخفض ويدير لى عينيه الزرقاوين ووجهه المنبسط. سألنى الرجل، وهو يزحف خارجا على يديه وقدميه: «أتريد أن ألجم الخيل؟» لم أعرف ما أقول، وانحنيت حتى أرى ما عسى أن يكون بداخل الحظيرة. وكانت الخادمة تقف بجوارى. فقالت: «حقا، لايعرف المرء ما يختزنه فى بيته من أشياء.» وضحكنا معاً ونادى السائس: «أيها الأخ، أيتها الأخت!» وسرعان ماظهر فرسان قويان، عريضا المنكبين، تلتحم قوائمهما بالجسم، اما الرءوس فرائعة التكوين، منكسة كرءوس الجمال. وانسل الفرسان، بفضل انثنائة الجزع، من فتحه الباب الضيقة التى شغلاها تماما. وعلى الأثر انتصب الفرسان، بقوامهما الفارع، وبجسدين يتصاعد منهما بخار كثيف.

فقلت للخادم: «ساعدى السائس». فأسرعت ملبية تقدم اللجام الى السائس. ولكن ما إن اقتربت منه حتى أمسك بها وانقض بوجهه على وجهها. فصرخت الفتاه ولاذت بى. ورأيت خدها وقد ارتسم عليه احمرار صفين من الأسنان. فصحت به غاضبا: «أيها الحيوان؛ هل يعوزك أن تساط؟» ولكنى تذكرت على الفور أنى أمام شخص غريب لاأعرفه، ولاأعرف من أين أتى، ثم أنه يساعدنى اختيارا، فى حين تخلى الآخرون عنى. وكأنما الرجل يعرف ما يدور بخلدى، فهو لايحنق لوعيدى. ولم تبد منه غير التفاتة نحوى، وهومازال منهمكا فى عمله. بعدئذ قال: «اصعد». وبالفعل وجدت كل شىء معدا. وطاف بذهنى أنى ماركبت عربتى بمثل هذه الجياد الرائعة. وصعدت مبتهجا. وقلت: «سأمسك أنا مقود العربة، فانت لاتعرف الطريق» فاجاب: «بالتأكيد. بل إنى لن اصحبك، وإنما سأمكث مع روزا». فصاحت روزا على الأثر: «كلا». ثم هرولت مسرعة الى داخل المنزل، فقدتسرب اليها شعور واضح بمصيرها المحتوم. وسمعت صوت سلسلة الباب تشد وتحكم، وقفل الباب يغلق، ورأيت روزا تطفئ نور البهو، وتهرول خلال الحجرات لتطفئ أنوارها، كيما تخفى نفسها تماما. فالتفت الى السائس وقلت: «إما أن تأتى معى أو أعدل عن الرحيل، رغم ضرورة الرحلة. فلايدور

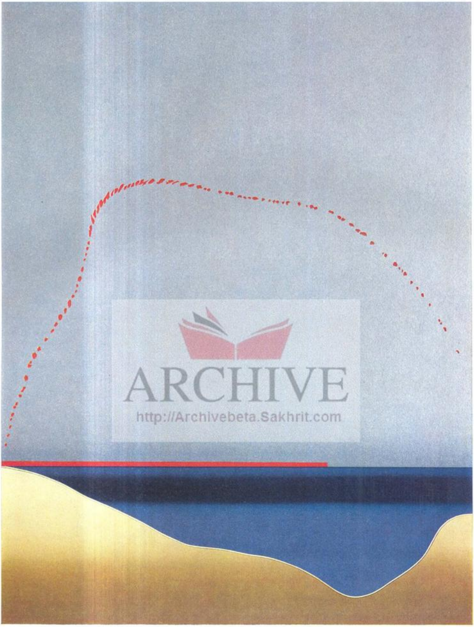
*) سبق أن ترجم الفنان رمسيس يونان هذه القصة عن الفرنسية، وذلك فى منتصف الاربعينيات، وكان فى تلك الفترة متأثرا بالفلسفة الوجودية، وماتذهب اليه من القول بانعدام مغزى الوجود الإنسانى كوسيلة للانطلاق من القيود والحرية. وفى ذلك مايفسر لنا اختيار رمسيس يونان قصة كفكا وفهمه لها ومنحاه فى ترجمتها. ورغم ما تتصف به هذه الترجمة من سلاسة واناقة، إلا انها تسقط العديد من جزئيات القصة ولاتعنى بالتفاصيل وتحرف المعنى فى اكثر من موضع. والترجمة الحالية تستفيد من الترجمة السابقة، وترتكز على النص الأصلى المطبوع فى كتاب:

Franz Kafka, Die Erzählungen, Frankfurt a./M. S. Fischer Verlag 1961, S. 126–131.

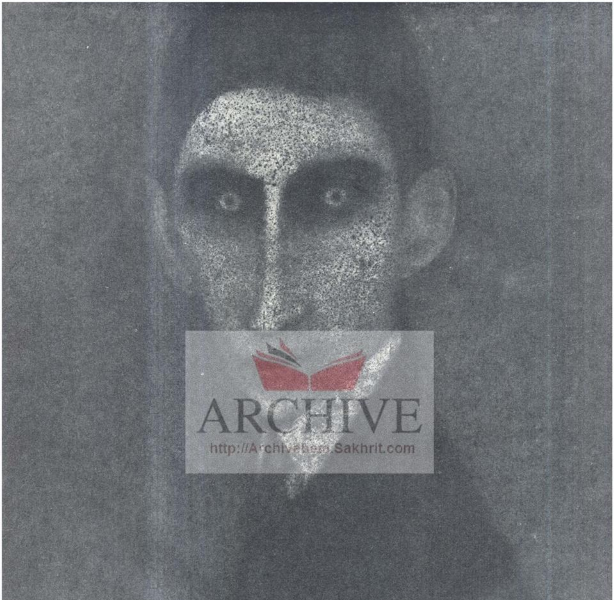
وأهمية الدقة التامة فى نقل جزئيات هذه القصة يبدو واضحاً من التفسير الملحق بالترجمة.



هاينز تروكيس، الرحلة الى الخضرة، ١٩٧٣

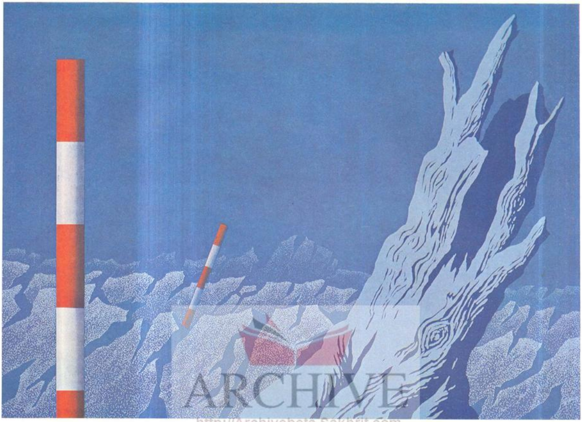


هـ. ارهارد، مرطم الأمواج، ١٩٧٣

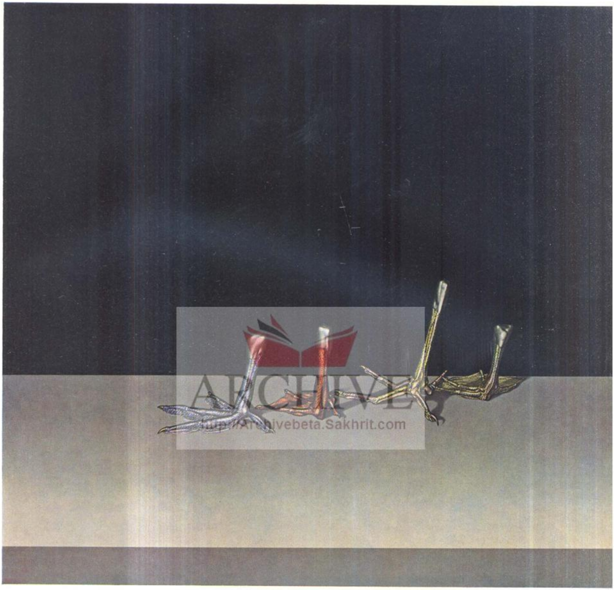


فافرو أورافيك ، كفكا ، لوحة زيتية

بخاطرى أن أدفع لك هذه الفتاة ثمنا للرحلة». فقال الرجل: «الى الأمام»، ثم صفق بيديه، فانطلقت بى المركبة كقطعة من الخشب يجرفها التيار. ومع ذلك سمعت باب منزلى يتحطم وتتناثر اشلاؤه على أثر انقضاض السائس عليه. ثم امتلأت عيناى واذناى بطنين نافذ استحوذ على جميع حواسى. ولكن ذلك لم يدم أكثر من لحظة. وكما لوكان صحن دار المريض يطل مباشرة على مدخل دارى، فها أنا قد جئته. الفرسان يقفان فى هدوء، وقدكف الجليد عن السقوط، بينما القمر يرسل الضوء حول المكان. واقبل والدا المريض، تتبعهما أخته، فانتزعونى أو كادوا من العربة، ولم استطع أن اتبين شيئا من اقوالهم المرتبكة. كان الهواء فى غرفه المريض خانقا، وكان الدخان يتصاعد من المدفئة دون أن يعيره أحد اهتمامه. سأفتح النافذة، ولكن قبل ذلك أود أن أفحص المريض. كان المريض صبيا ناحل الجسم، فارغ العينين، ولكنه لايعانى من الحمى، فلاهو بارد ولاهو ساخن. رفع الصبى صدره العارى وتعلق بعنقى وهمس فى اذنى: «يادكتور، دعنى اموت». وتلفت حولى، ولكن أحدا لم يسمع قول الصبى. وكان الوالدان يقفان فى صمت مطرقين، ينتظران حكمى. أحضرت الأخت مقعدا لكى أضع عليه حقيبتى. فتحت الحقيبة وقلبت النظر فى أدواتى، بينما الصبى يحرك يديه فى الفراش نحوى، لكى يذكرنى برجائه. أمسكت بملقط واختبرته فى ضوء الشمعة، ثم أعدته الى مكانه. وقلت لنفسى منكرا وجاحدا: «حقا، فى مثل هذه الحالات لاتضن الالهة بعونها، وترسل الفرس الذى تحتاجه، بل وترسل لك فرسا آخر حتى تعجل، وتهبك السائس أيضا، افراطا فى العطاء». عندئذ فقط تذكرت روزا. ماذا أفعل؟ كيف أنقذها؟ كيف اخلص جسدها من وطأة هذا السائس، وأنا بعيد عنها عشرة أميال، ولا سلطان لى على الجياد التى فى مقود عربتى؟ لست أدرى كيف تخلص الفرسان من احكام اللجام، ولاكيف فتحت النوافذ من الخارج. فالفرسان يطلان الآن داخل الحجرة، كل من نافذة على حده، ويراقبان المريض، دون أن يحفلا بصرخات الأسرة. وقلت لنفسى: سأعود فى الحال. كأنما كان الفرسان يدعوانى للعودة. ولكنى تركت الأخت تنزع عنى معطفى، لاعتقادها بأنى فى حالة خدر من جراء الحرارة. قدموا لى كأسا من الروم، وربت الأب على كتفى، وكأنما فى تقديم هذا الكنز الثمين ما يبرر رفع الكلفة. على أنى أومأت بالرفض. إنى أحس بالغثيان، فهذا العجوز يحاصرنى فى نطاق ذهنه الضيق، لهذا السبب وحده ارفض الشراب. أومأت لى الأم أن اقترب من فراش المريض، فأطعتها، ووضعت أذنى على صدر الصبى، فارتعش للمس لحيتى المبتلة، بينما ارسل جواد صهلة عالية فى فضاء الغرفة. وتأكد لى ما كنت اعرفه: فالصبى لايعانى من داء، قد يبدو شاحبا بعض الشئ، وامه فى قلقها عليه تغرقه باقداح القهوة، ولكنه صحيح البدن، وليس أفضل من طرده بدفعة خارج الفراش ولكنى تركته يرقد، فلست من المغرمين باصلاح العالم. إنى موظف من موظفى المنطقه، وواجبى أؤديه باقصى ما استطيع، بل والى الحد الذى قد يتجاوز معه ما استطيع. واجرى ضئيل لايتناسب مع عملى، ورغم ذلك أبذل العون للفقراء برحابة صدر ولابدلى فى نفس الوقت أن اقوم بحاجة روزا، وفيما عدا ذلك، فلعل الغلام على حق، فقد اطلب الموت أنا أيضا. ماعسى أن أفعل هنا فى هذا الشتاء الذى لاينتهى. قد هلك فرسى، وليس بالقرية من يعيرنى فرسا مثله. وليس عندى غير حظيرة الخنازير. ولولم أجد بها مصادفة هذه الجياد، لاضطررت أن استعين على هذه الرحلة بالخنازير. هذا هومجمل القصة. أومأت برأسى الى الأسرة. هم لايعرفون شيئا من هذا، وحتى لوعرفوه فلن يصدقوا منه شيئا. من اليسير كتابة الوصفات الطبية، ولكن من العسير جداً أن تفهم الناس وأن يفهموك تماماً. هذه إذن نهاية مهمتى هنا. من جديد قد اقلقونى دون جدوى، ولكن قد اعتدت ذلك، فالمنطقة بأجمعها لاتكف عن قرع ناقوس منزلى الليلى. غيرأنى قد اجبرت هذه المرة على التضحية بروزا، هذه الفتاة الرائعة، التى عاشت فى منزلى سنين طوالا، دون أن أعيرها إلا إهتماما طفيفا. هذه تضحية جسيمة، ولا مخرجلى، إلا أن أتحايل، بطريقه أو اخرى، لأخفف من وطأة هذه التضحية على نفسى، حتى لا أصب جام غضبى على هذه الأسرة التى لن تستطيع حتى لوأرادت أن تعيد الى روزا. أقبلت اغلق حقيبتى، ومددت يدى الى المعطف، فرأيت الأسرة تقف مجتمعة — ماذا ينتظرمنى هوءلاء الناس؟ — الأب يمسك كأس الروم ويدنيه من أنفه، والأم تعض شفتيها وتبكى، فقد خيبت ظنها، كما يبدو، بينما الأخت تلوح بمنشفة ملوثة بالدماء، إذ ذاك وجدت نفسى بشكل ما على استعداد للتسليم، بأن الصبى قد يكون مريضا. فأقتربت منه، فأبتسم لى ابتسامه عريضة، كما لوكنت قد احضرت له أشهى أنواع الشوربة. آه! فى هذه اللحظة ارتفع صهيل الفرسين، هذه الضوضاء، ربما قد اوحت بها قوة عليا، حتى يسهل الكشف عن الداء. وبالفعل



رودولف ليزه، عوارض للقياس، من مجموعة رقم ٥ بعنوان «الطبيعة»، ١٩٧٣



ديتمر أولريش، سيقان، ١٩٧٤



أتو بارتنج، «تقرير مقدم الى الأكاديمية» Ein Bericht für eine Akademie ، من أعمال فرانز كفكا، ويصور آدمي فى هيئة قرد يلقي خطابا امام أعضاء أكاديمية علمية

ابصرت فى الجانب الأيمن عند ارتفاع العجز، جرحا فى اتساع طبق فنجان، فاغرالفاه كمنجم على سطح الأرض، وردى اللون، متعدد الظلال، داكنا فى العمق، بينما تخف الظلال عند الحواف، وتتجمع به مسارب الدماء فى غير انتظام. هكذا كان يبدو من البعد. أما عن كثب، فالأمر أدهى. فمن يستطيع أن يحدق فى هذا الجرح دون أن ينطلق فاه بالصفير؟ ابصرت ديدانا فى حجم الخنصر، وردية، مخضبة بالدماء، تتلوى اجسامها فى باطن الجرح، ولها رؤس بيضاء، وتختلج سيقانها الدقيقة دون حصر فى الضوء. أيها الغلام المسكين، لاجدوى لك من العون. ها قد عثرت على جرحك الكبير، ولكن هذه الزهرة فى يمناك ستقضى عليك. بدت الغبطة على وجه الأسرة، فهاهى ترانى اباشر عملى. همست بذلك الأخت للأم، والأم للأب، والأب لبعض الضيوف، الذين اقبلوا على أطراف الاصابع، يمدون الأزرع فى الهواء، حتى لايفقدوا التوازن، اقبلوا تحت ضوء القمر المنسكب من الباب المفتوح. وهمس الصبى باكيا، وقد ملكت عليه حسه تلك الحركة النابضة فى باطن الجرح: «أنقذنى؟». هكذا هو حال الناس فى هذا البلد، دائما يطلبون المستحيل من الطبيب. قد انهار إيمانهم القديم، فبينما يجلس القسيس عاطلا فى منزله ينسل أثوابه الكهنوتية، الواحد بعد الآخر، يطلبون من الطبيب أن يحقق المعجزات بيده الرقيقة الخبيرة. وأيا كان الأمر، فليكن ما تريدون، فلم أجئ هنا بمشيئتى، ولن اعترض، إذا اردتم منى أن أكون أداة لتنفيذ أغراض مقدسة. وماذا تريد أفضل من ذلك، أيها الطبيب العجوز، وقد اغتصبت منك خادمتك! وهاهم يقبلون، الأسرة، وكهول القرية، فينزعون عنى ملابسى، على حين تحتشد أمام المنزل فرقة كورال مدرسى يقودها معلم، وتنشد فى لحن سلس بسيط للغاية المقطع التالى:

«جردوه من ملابسه، كى يحسن التطبيب،
واقتلوه إن لم يشف المريض!
فماهو إلا طبيب، ماهو إلا طبيب.»

وها أنذا أقف عاريا، أمسك لحيتى بيدى، وأحنى رأسى وأنظر بهدوء الى هؤلاء القوم. إنى رابط الجأش، واحس تفوقى على الحاضرين جميعا، واظل على هذه الحال. وبالرغم فهذا لايجدينى نفعا، فهاهم يمسكون برأسى واقدامى ويحملوننى الى الفراش، ويرقدوننى ناحية الحائط بجوار الجرح الفاغر، ثم يغادرون الحجرة جميعا، ويغلقون الباب، وينقطع غناء الكورال. السحاب يمر ويغطى وجه القمر. لماذا أتدثر بالغطاء؟ من بعيد يهتز رأسا الفرسين فى فتحات النوافذ وسمعت صوتا يهمس فى أذنى: «اتعرف أن ثقتى بك ضئيلة، فقد القت بك المقادير الى هذا المكان، ولم تجئه على قدميك وبدلا أن تساعدنى، تضيق على فراش الموت. ولوترك لى الأمر، لانتزعت عينيك من رأسك.» فقلت: «هذا حق، وهو مجلبة للعار، واكنى على أيه حال طبيب، فماذا افعل؟ صدقنى، فليس الأمر بيسير على» «هل يقنعنى مثل هذا الاعتذار؟ للأسف، إنى مرغم على الرضا به. لامفر لى غير الرضا على الدوام. بهذا الجرح الجسيم نظرت وجه العالم، كان هدا كل ما مدحتنى اياه الطبيعة.» فقلت على الأثر: «أيها الصديق الصغير، مايعوزك هو النظرة الشاملة، ودعنى اقول لك، أنا الذى طفت بغرف المرض، فى المشرق والمغرب إن جرحك ليس بلاء كما تتوهم. قد احدثته ضربتان متقاطعتان من معول فى يمناك. فالكثيرون يكشفون عن جوانبهم، دون أن تطرق اذانهم ضربات المعول فى الغابة، بل دون أن يقترب منهم المعول قيد خطوة.» «هل هذا هو الصرق، ام تخدعنى وأنا فى هذيان الحمى».

«هذا هو الصدق، وخذها منى كلمة شرف من طبيب واحملها معك الى العالم الآخر.» وكان أن قبلها منى وسكن الى الصمت. وحان الوقت لأفكر فى انقاذ نفسى. مازال الفرسان فى مكانهما لم يفارقاه. فجمعت على عجل ملابسى ومعطفى الفرو وحقيبتى، ولم ارد أن اعطل نفسى بارتداء الملابس. ولو اسرعت الجيول كما فعلت فى رحلة الذهاب، فسيكون الأمر كما لوكنت أقفز من هذا الفراش الى فراشى. وانسحب الفرسان مطيعين من النافذة، فقذفت بكومة الملابس فى العربة، ولكن المعطف طار الى أبعد مما أردت، وتعلق من كمه فى قضيب خلفى. لابأس هذا يكفى. وقفزت الى ظهر احد الفرسين. على أن لجامى العربه كانا متدليان، يحتكان بالارض، وكاد الرباط بين الفرسين ينفك تماما. والعربه تتعثر فى الخلف وتتأرجح فى كل اتجاه، بينما معطفى يتدلى فى نهايتها. وصحت بالفرسين «بسرعه»، ولكن ندائى لم يفلح، إذ سارت العربة فى تثاقل كهلين خلال صحراء الجليد. وارتفع خلفنا لفترة طويلة غناء الأطفال الجديد، الخاطئ:

«فلتفرحوا، أيها المرضى
فقد رقد الطبيب بجواركم فى الفراش.»

هكذا لاأستطيع بأى حال أن أبلغ دارى. لقد ضاعت عيادتى التى تكتظ على الدوام. سيسلب من يخلفنى بها

ماصنعت يداى، ولكن هذا لن يجديه نفعا، فهو لن يستطيع أن يعوضهم عنى. وفى دارى يعيث السائس اللعين. أمست روزا فريسته. لا احب امعان التفكير فى هذا. هأنذا أضرب فى الأرض، أنا الرجل الشيخ، عاريا، ولاشئ يقينى صقيع هذا العصر التعس، بعربة من طين هذه الأرض، وجياد من طين آخر(*). معطفى يتدلى من مؤخرة العربة، ولكن يدى لاتبلغه. وليس من بين هؤلاء المرض الأوغاد، الرائحين الغادين، من يحرك يده لمعونتى. لقد خدعت، خدعت مرة واحدة فقط لبيت فيها عن خطأ نداء الناقوس الليلى(**)، ولامرد لما وقع.

*) من المهم مكان أن نشير الى أن كفكا لايصف الجياد بأنها جياد علوية أو سماوية überirdisch أو سفلية unterirdisch، وإنما يستخدم تعبير unirdisch : un-earthly، أى غير دنيوية أو ارضية.

**) ربماالأدق: نداء الناقوس الليلى الكاذب das Fehlläuten der Nachtglocke.

SALAH JAHIN
WIE DIE FELLACHEN

Korn ist nicht wie Gold
Korn ist wie die Fellachen
Dünne Stengel, ihre Wurzeln ernährt von der Erde
Gleich Ismael und Mohammed
Und Hussein Abu Uwaida der litt und geschlagen wurde
Weil er zu bitten wagte
Um eine Handvoll Korn, das er bewässert hatte mit seinem Schweiss
Dem Schweiss seiner Augenbrauen.

Korn ist wie Hussein, es lebt allein genährt von der Erde.
Doch jene, die im grossen Palast leben
Und Seide tragen
Schicken ihre Leute, um die Kornähre zu schneiden
Von den Stengeln des Armen.

جوزيه لويس كويفاس؛ رونلده Runelda ، من شخصيات روايه فرانز كفكا «امريكا» ◄


18 NOV 57

محاولـة للخروج

بقلم مجدى خليل

الصور التى تتشكل منها هذه القصة، رغم تفاوتها الظاهر، تلتئم وتأتلف دون جهد، فهى تنتقل ببديهية تامة من المألوف الى غير المألوف، وتجمع فى آن بين المعروف والمستحيل، وبين المنطقى واللا منطقى، وتخلق من هذه العناصر وحدة فنية ومجالا خاصا.

وراوية القصة هو ذاته صاحبها، وهو يعيش فى تجربته ويسردها دون أن يبدو منه عجب أو دهشة. فالقصة ذاتها لاتعرف شيئا مما قد يستغربه القارئ أو يحسبه من باب الوهم أو الخيال. فصور هذه القصة، رغم ما تحمله من غريب غير مألوف، لاتستخدم على سبيل المجاز أو الرمز، ولايجوز فيها التأويل والترجمة الى معان أو افكار خارجة عنها، تتجاوز نطاق المجال الخاص والوحدة الفنية التى تخلقها القصة. بمعنى آخر انه لايجوز فيها التفسير الاسقاطى أو التأويلى، والبحث عن مقابل أو نظير لجزئيات القصة فى العالم الخارجى أو عالم الافكار والاشياء والسلوك الواقعى، وانما يلزم أن نتأملها مجتمعة فى مجالها التعبيرى الخاص.

مدخل القصة مألوف، مطروق، فصاحبها طبيب ريفى يعود المرضى فى القرى المجاورة، ويستعين على ذلك بمركبة تناسب طبيعة الطرق فى الريف، ويسكن دارا تقوم عليها فتاة تعيش معه منذ سنين. وهويخرج كالمألوف لعيادة مريض، فى ليلة من ليالي الشتاء القارس. على أنه فى حرج شديد، فقدهلك فرسه، ولاسبيل له للحصول على بديل. «فمن ذا الذى يعير فرسه فى مثل هذه الساعة لمثل هذه الرحلة؟» كل شئ حتى الآن مألوف معهود. ويبدو كذلك حتى يركل الطبيب فى حيرته باب حظيرة الخنازير المتصدع. فمن هذه الحظيرة المهملة تخرج الجياد التى يحتاجها الطبيب، ويخرج معها السائس. ولكن ماذا تعنى القصة فى هذه اللحظة:

«كانت الخادمة تقف بجوارى، فقالت: «حقا، لايعرف المرء ما يختزنه فى بيته من أشياء. وضحكنا معا». فالفتاة والطبيب لاتعتريهما دهشة ما لمرأى الجياد والسائس. ونسمع الطبيب يقول لروزا «ساعدى السائس!» ثم تتوالى احداث القصة. فالمسافة الى دار المريض تتقلص الى لحظة خاطفة والصبى فى البداية معافى البدن، وبعد قليل هو مصاب بجرح خطير، وهوجرح كريه وجميل فى آن واحد، ولاسبيل الى البرء منه بوسائل العلاج المألوف، وعلاجه يتطلب طبيبا غير هذا الطبيب. «فبينما يجلس القسيس عاطلا فى منزله ينسل أثوابه الكهنوتية، الواحدبعد الآخر، يطلبون من الطبيب أن يحقق المعجزات بيده الرقيقة الخبيرة ومهما كان الأمر . . . لن اعترض، إذا اردتم منى أن أكون أداة لتنفيذ أغراض مقدسة.» ولذا تنزع عن الطبيب ملابسه، ويحمل عاريا الى فراش المريض، حتى يحسن التطبيب. وهكذا تمضى القصة فى اطار هذا العالم الخاص الذى خطه الكاتب، وهو عالم خاص له قوانينه الخاصة وله تعابيره ووجوده الخاص المترابط، وليس مجرد صورة مغربة لتجربة واقعية، وليس مجرد مجموعة من الرموز. فالصور تحمل معناها، ولكنها لاتمثل معنى خارجاعنها.

فى البداية يقف الطبيب فى فناء الدار، بينما الجليد يتساقط، ويملأ الفضاء الممتد الى المريض. ولكن ليس هذا الصقيع والجليد شيئا خارجيا، منفصلا عن الطبيب. فهو يقف ذاته دون حراك، مقرورا، متصلبا، ينتظر، بلا جدوى. وتعود روزا من بحثها، تعود «بمفردها، وهى تلوح بالمصباح» فروزا «بمفردها»، كما نتبين فيما بعد بوضوح اكثر من سياق القصة، حين يعى الطبيب أنه قد فقد روزا، تلك «الفتاة الرائعة» التى عاشت فى منزله أعواما طويلة، ولايكاد يعيرها انتباها ما. وهكذا فكل مايبدو حول الطبيب يشير بطريقة أو اخرى الى الطبيب ذاته، ويعود اليه.

من عناصر القصة الواضحة التقابل والتضاد، فالخيول تبرز من حظيرة متداعية مهملة، تبرز مجسمة الدفء والصحة. واكتمال التكوين. وتنتقل القصة من وصف الصقيع والجمود الى وصف الفرسين: فالفرسان ممتلئان، عريضا المنكبين، فارعا القوام، ويتصاعد من جسديهما بخار

كثيف. والسائس ينظر الى الطبيب «بوجه منبسط وعينين زرقاوين» ويسأل: «هل ألجم الخيل؟»، وهكذا تلمح القصة الى ارتباط هذه الحياة المنطلقة من الحظيرة بالطبيب: «حقا، لايعرف المرء مايختزنه فى بيته . . .»

ولكن هذه الحيوية والقوة المنطلقة من عقالها تحمل أيضا فى طيّاتها التّهديد، بل هى نذير الخراب. فما تكاد روزا تقترب من السائس لمساعدته حتى ينقض عليها فى بهيمية: «ورأيت خدها وقد ارتسم عليه احمرار صفين من الأسنان». فهذا الاحمرار على وجنة الفتاة يشير من بعيد — كما نتبين فيمابعد — الى لون الجرح، الى جرح الفتى المريض. ثم إن الفتاة ذاتها تدعى «روزا» Rosa (rosa بمعنى وردى اللون و Rosa بمعنى زهرة). والطبيب فيمابعد يشير الى الجرح بتعبير Blume أى زهرة، فيقول للفتى المريض: «هذه الزهرة فى يمناك ستقضى عليك». وهكذا نرى انفسنا امام نسيج من العلاقات المتشابكة. وهذه العلاقات ترتبط ارتباطا وثيقا ب(أنا) الطبيب الذى يروى القصة. والظواهر التى تسردها تعكس جوانب هذه ال(أنا). (بل وإن مناظر الطبيعة فى القصة لاتصور فى الواقع شيئا خارجيا منفصلا عن الطبيب، وانما تخضع لانفعالاته وتتلون بلونها، أوهى مجرد انعكاسات الطبيب).

وبالمثل تبدو علاقة الطبيب بالفتى المريض علاقة خاصة، رغم مايبدو منه فى البداية من استنكار ورفض. فحين يقبل لفحص المريض يحدث نفسه قائلا: «وتأكد لى ما كنت اعرفه، فالصبى لايعانى من مرض». ولكن حين تلح عليه العائلة نراه مستعدا للتسلم بأن الصبى مريض. وهذا الاستعداد يمهد للكشف عن الجرح، ووصف ذلك الجرح الكريه الجميل يكاد يوحى بأن الطبيب ينظر فى جرح الصبى جرحه هو. أو بمعنى آخر أنه يعانى نفس الجرح. والصبى يدعو الطبيب فى البداية قائلا: «يادكتور، دعنى اموت»، وبعد قليل يحدث الطبيب نفسه قائلا: «فلعل الغلام على حق، فقد اطلب الموت أناأيضا» ولكن كيف تشكل القصة علاقة الطبيب بالفتى المريض؟ مرة ثانية نعود الى مدخل القصة. فالطبيب يخرج — كمايبدو — طواعية الى هذه الرحلة الليلية التى تخرجه فى النهاية من مجرى حياته الطبيعية، وتنتهى به الى تلك النهاية أو الى مالانهاية. وهو يلبى نداء الواجب، ولكن أى نداء هذا؟ إذ لاسبيل الى تلبية هذا النداء الليلى دون تلك المعونة الغريبة التى تخرج من الحظيرة، ولاسبيل للطبيب إلا أن يقبل هذه المعونة التى ستفقده كل معونة، وتتركه يضرب فى الارض، «وليس من يحرك يده لمعونتى». وهو فى كل مرحلة من المراحل يدعى لنفسه حرية الاختيار، فهو يرفض أن يترك روزا فريسة للسائس، ويعلن السائس: «إما أن تأتى معى أو أعدل عن الرحيل . . . فلا يدور بخاطرى أن أدفع لك هذه الفتاة ثمنا للرحلة.» ولكنه قبل أن يدعى لنفسه حرية الذهاب أو البقاء، قد اعتلى المركبه وترك نفسه لمقود تلك «الجياد غير الارضية» التى تحمله فى لمحة عين الى دار المريض. — هذا التوتر بين حرية الاختيار فى الظاهر وانعدامه فى الواقع يتخلل سطور القصة حتى النهاية، وهو مصدر الغرابة التى تجذب القارئ وتشده.

حين تقف العربة أمام منزل المريض، «يحمل» الطبيب الى الداخل، كما «يحمل» فيما بعد الى فراش المريض. وهو يقرر أولا العودة الى داره، فقد استدعى ليعود مريضا لايعانى من مرض، ولكنه يترك الأخت تنزع عنه معطف الفراء ويلبى الحاح الاسرة. وهو يتذكر روزا: «قد اجبرت هذه المرة على التضحية بروزا، هذه الفتاة الرائعة . . . هذه تضحية جسيمة.» مرة ثانية يزعم العودة، وهو غاضب اشد الغضب على تلك الاسرة التى لن تستطيع أن تعوضه روزا، ومع ذلك نجده مستعدا للتسليم بمرض الصبى، ورغم ادراكه بعجز وسائله عن علاج ذلك الجرح الخطير، نراه يرضخ: «وأيا كان الأمر، فليكن ماتريدون، فلم اجئ هنا بمشيئتى، ولن اعترض، إذا اردتم منى أن اكون أداة لتنفيذ اغراض مقدسة.» ثم يتركهم يحملونه عاريا الى الفراش ليمارس التطبيب. على أنه يقرر العودة من جديد، ويجمع حاجياته، ويعتلى المركبة التى اقلته، ولكن لاعودة له. «مرة واحدة فقط لبيت فيها — عن خطأ — نداء الناقوس الليلى، ولامرد لما وقع.» فالطبيب فى كل مايفعل لايفعل شيئا وإنما يضطر اليه، وهو فى النهاية يعود الى مقود تلك «الجياد غير الارضية» التى خرجت من «حظيرته» وخرجت به من مجرى الحياة العادية. كان لابد له أن يخرج ملبيا ذلك النداء الخفى فى نفسه، وكان لابد أن يدفع الثمن، ولكن الى أى شئ خرج؟ الى لا شئ. قديكون السبب، كماتقول القصة، هو «صقيع هذا العصر التعس». ولكن الى أى شئ خرج؟ من صقيع الى صقيع!

* * *

فى السطور السابقه وضحنا نسيج القصة وتتبعنا حركتها الداخلية، والتزمنا بالنص، واكتفينا بالقدر الذى يتيحه للمفسر. على أن هذه القصة، كغيرها من قصص كفكا،



بيتر آكرمان، باب ومنظر طبيعي، نقش، ١٩٧١



من كتاب: الفن والمسكن الجميل، دار نشر تيمـّج Thiemig ، ميونخ

بيتر أكرمان، سياج وزهور

قد لاقت تفسيرات عديدة وغريبة، يكاد ينفى بعضها البعض.

من بين التفسيرات العديدة، اخترنا التفسير التالى لڤيلهلم امريش(*)، استاذ الادب الالمانى. وهوبلاشك من أفضل التفسيرات التى لقيتها قصة «طبيب القرية»، فامريش يعالج القصة بأسلوب النقد الاجتماعى الدياليكتى فى اطار التفسير الشامل الذى قدمه لمؤلفات كفكا، ويرفض عن حق التفسيرات الدينية التى روج لها عن عمد ماكس برود M. Brod، كما يرفض تفسيرات التحليل النفسى التى يفسر بها أحيانا النص كما يفسر الاحلام وأحيانا اخرى يقرأ فيه خفايا اللاوعى. على أن تفسير إمريش، رغم أنه يتسم بذكاء شديد، لايخلو أيضا من التأويل، واشد ما يؤخذ عليه هو تعميمه وانتصاره للنظرة الوجودية الفردية.

* * *

مدخل امريش فى تفسير «طبيب القرية» هو صورة «الجياد» ووظيفتها فى القصة. فهذه «الجياد غيرالدنيوية» unirdische Pferde تدخل عالم الانسان من «باب حظيرة الخنازير المتصدع التى أهمل استخدامها منذ اعوام». فهى كغيرها من القوى والأشياء والحيوانات «المجهولة» فى مؤلفات كفكا، تبرز الى الوجود من مكان قد اصابه الانهيار والاهمال، وانتفت عنه الأغراض. وتبرز الى الوجود فى اللحظة التى يزعم فيها الطبيب أن يعود مريضا قد اثقل عليه الداء، على أنه مريض يعانى من «جرح» غير منظور، ويتمنى الموت لاالحياة. وليس بوسع الطبيب، بعينه المجردة وبوسائله الطبية المألوفه أن يكتشف هذا «الجرح». «قد تأكد لى ما كنت اعرفه، فالصبى معافى البدن . . . وليس أفضل من طرده بدفعة خارج الفراش.» فقط فى اللحظة التى ترسل فيها الجياد صهيلها، يتعرف الطبيب على الجرح: «آه فى هذه اللحظة ارتفع صهيل الفرسين. هذه الضوضاء، قد اوحت بها قوة عليا حتى يسهل الكشف عن الداء». وبالفعل يكتشف الطبيب فى هذه اللحظة داء الصبى. فجرح المريض ليس بجرح جسمانى، وإنما هو «جرح الحياة» كما يقول امريش.

وهكذا يتضح مغزى «نداء الناقوس الليلى» الكاذب، هذا النداء الذى انتزع هذا الطبيب الريفى من مجرى حياته العادية ومن مجرى الأشياء المألوفة. فهذا النداء الليلى كاذب، لأن المريض لايعانى من داء بدنى، يستطيع الطبيب أن يداويه بوسائله المعتادة. والأحرى أن قوة عليا قد انتزعت الطبيب من نومه، وعهدت اليه بمعالجة جرح، قد اصاب الوجود الانسانى.

وهو نفس الموقف الذى يواجهه جوزيفك. فى رواية «القضية» وجريجور زمزا فى قصة «التحول». فجوزيفك. يغفل رنين المنبه ويفيق من نومه، ليواجه اتهاما لايعرفه من محكمة مجهولة، تطالبه بالمثول بين يديها والدفاع عن نفسه.

ونرى طبيب القرية، مثله مثل جوزيفك وجورج زمزا، ساخطا ناكرا، يرفض هذا العبء: «هكذا هو حال الناس فى هذا البلد، دائما يطلبون المستحيل من الطبيب. قد انهار إيمانهم القديم. فبينما يجلس القسيس عاطلا فى منزله ينسل أثوابه الكهنوتية، الواحد بعد الآخر، يطلبون من الطبيب أن يحقق المعجزات . . . فليكن ماتريدون، فلم اجئ هنا بمشيئى، ولن اعترض، إذا اردتم منى أن اكون أداة لتنفيذ أغراض مقدسة . . .»

فهذا الطبيب قد حمل عبء القسيس فى زمن فقد فيه الناس ايمانهم القديم. ولكن هل يستطيع الطبيب أن ينقذ الفتى المريض؟ وكيف له أن ينقذ المريض وهو ذاته يعانى من نفس الجرح؟ ولأن الطبيب ذاته «مريض» نراه يحمل الى فراش المريض، ونسمع الصبى يقول له: «اتعرف أن ثقتى بك ضئيلة، فقد ألقت بك المقادير الى هذا المكان ولم تجئه على قدميك. وبدلا من أن تساعدنى تضيق على فراش الموت.»

على أن الطبيب قد يستطيع التطبيب اذا «تعرى» تماما، ولذا نرى أهل المريض يحملون الطبيب الى فراش المريض: «جردوه من ملابسه، كى يحسن التطبيب . . . فما هو إلا طبيب» وحين يتعرى الإنسان من كل المظاهر والأردية الأرضية يكتسب نوعا من التفوق والسمو: «وها أنذا أقف عاريا . . . إنى رابط الجأش واحس بتفوقى على الحاضرين جميعا . . .» ويبدو تفوق الطبيب فى قدرته على شرح مغزى الجرح للمريض، فهذا الجرح يميزه ويرفعه على غيره من الناس: «إن جرحك ليس بلاء كما تتوهم . . . فالكثيرون يكشفون عن جوانبهم، دون أن تطرق آذانهم ضربات المعول فى الغابة، بل دون أن يقترب المعول منهم قيد خطوة» فخبرة الطبيب الواسعه من عيادته للمرضى فى انحاء الارض قد اكسبته «النظرة الشاملة» التى تعوز الفتى المريض، وبهذا يستطيع أن يكشف للمريض مغزى الجرح الذى يعانيه. فهذا الجرح هو امتيازه ووسامه، فهو يرفعه على غيره من الناس الذى يقضون ايامهم دون علة أو تعليل، لايعرفون ما يفعلون. وهكذا يبعث الطبيب الاطمئنان الى نفس الفتى المريض: «وكان أن قبلها منى

(*) Wilhelm Emrich, Franz Kafka, Frankfurt a./M.-Bonn [4]1965, S. 129-136.

وسكن الى الصمت» ولكن ليس فى شرح مغزى الجرح أى شفاء للمريض، والارجح، كما تشير اليه القصة، أن الجرح سيودى بحياته. فليس هناك دواء لهذا الجرح فى «الجانب الايمن» يعرفه الانسان. ولذا تصف القصة غناء الكورال الاخير بأنه غناء خاطئ: «فلتفرحوا أيها المرضى، فقد رقد الطبيب جواركم فى الفراش». ويشير كفكا بهذا — كما يرى امريش — الى الاعتقاد الكاذب الشائع فى عصرنا الحديث بقدرة الانسان على علاج الانسان، وهونفس الخداع الذى يقع فيه جوزيفك، بطل قصة «القضية»، حين يسعى الى الآخرين يسألهم النصح والمساعدة فى الاتهام . . . فكل انسان يقف هنا وحده . . . يواجه قضيته بمفرده. فالطبيب فى قصتنا لايستطيع أن يساعد نفسه، فكيف له أن يساعد الآخرين. والطبيب لايستطيع ان يفعل لنفسه شيئاً منذ أن خرج الى الرحلة بتلك «الجياد» المجهولة.

بعد أن يسكن المريض الى الصمت، يفكر الطبيب فى انقاذ نفسه، يجمع ملابسه وادواته على عجل، ويعتلى صهوة فرس من الفرسين اللذين فى مقود العربة، ولكن هذه العجلة وبيلة العواقب. فالفرسان اللذان جرفا العربة فى لمح البصر الى دار المريض، يدبان الآن فى تثاقل كهلين فوق صحراء الجليد والطبيب فى اندفاعه، يغض الطرف حتى عن ارتداء ملابسه. «ولم ارد أن أعطل نفسى بارتداء الملابس»، والآن يتدلى «معطفى من مؤخرة العربة، ولكن يدى لاتبلغه». فاندفاع الطبيب لانقاذ نفسه ينقلب الى نقيضه ويفسد عليه هدفه: «وهأنذا اضرب فى الأرض، أنا الرجل الشيخ، عاريا، ولاشئ يقينى صقيع هذا العصر التعس . . .»

ويذهب امريش فى تفسيره فيقول: إن المهمة التى القيت على عاتق الطبيب، وهى شفاء مرض لا سبيل الى شفائه بالوسائل الطبية، تنتزع الطبيب من جميع الروابط والضمانات الارضية والسماوية. فهى مهمة مطلقة. وتبرز هذه المهمة أولا فى صورة «الجياد غير الارضية» التى تقل عربته الى دار المريض، ومع الجياد يظهر السائس الذى ينقض فى اللحظات التاليه على روزا . . . فالقوى التى توكل الى المريض هذه المهمة ليست قوى إلهية أو سماوية، وإنما هى قوى تكمن فى ذات الانسان نفسه وتنبعث منه محطمة نظامه الوهمى الظاهرى. ولايخلو من الدلالة أن الفرسين والسائس ينطلقان من «حظيرة للخنازير» لم تستخدم منذ سنين. بمعنى آخر: إن هناك قوى أولية، كانت تقبع حتى الآن فى حظيرة الخنازير دون أن يعيرها احد انتباهه. قوى أولية كان ينكرها الطبيب، وهى تندفع الآن الى الخارج. فقد عاشت روزا «تلك الفتاة الرائعة» سنين طويلة فى دار الطبيب، لايكاد يعيرها اهتماما. فالمحكمة الى دقت الناقوس الليلى تنبعث من داخل الطبيب ذاته وتدعوه الى الامتثال والتكفير.

الجياد والسائس يعبران عن دخائل الطبيب وروزا. فحين يقع بصر الطبيب على الخيول والسائس، تقول روزا التى تقف بجواره: «حقا لايعرف المرء مايختزنه فى بيته من أشياء». فقد كانت الجياد والسائس منذ زمن طويل فى الحظيرة دون أن يدريا. ويرى الطبيب نفسه امام اختيار صعب: إما أن يغض الطرف عن الرحلة، حتى لايضحى بروزا، أو يعتلى العربة «التى تقودها تلك الجياد الرائعة». ولكن ماعاد للطبيب حقيقة اختيار. كان لابد أن ينطلق الى الرحلة وأن يدفع الثمن، وأن تقع روزا ضحية لغرائز السائس البهيمية. ويمضى الطبيب وهو فى قبضة تلك الجياد التى هي من معدن أخر غير معدن هذه الارض. بعد ذلك لامجال للعودة الى الحياة العادية السوية، ولامجال للعودة الى الدار. فحين لبى الطبيب نداء الناقوس الليلى الكاذب، قد تقرر كل شئ. «فلا مرد لما وقع».

ويقول امريش: الجياد والسائس ليست إلا التعبير عن «محكمة الانسان والحيوان». فالطبيب يفشل فى صراعه بين المهمه المطلقة (طبيب فى مهمة قسيس) وبين الوجود الحسى الملموس (روزا)، وينتهى به هذا الصراع الى حياة بين المجالات، وتراه فى النهاية يهيم على وجهه فى «صحراء الجليد»، ولايجد الطريق الى داره. والسبب الدفين لفشل الطبيب هو ذلك «العصر التعس» الذى لايعرف قانونا أو وصية لها صفة الالزام.

فالجياد والسائس يمثلان قوى متضادة فى الانسان: الجنوح الى الاستغراق فى المتع الحسية، والرغبة فى الانطلاق العقلى والروحى. ورغم التضاد الظاهر فانهما يعكسان وحدة الانسان. وفى النهاية هما وجهان لنفس الشئ. فكلاهما يخرج من نفس «الحظيرة» وفى نفس الآونه. ولذا ينادى السائس الفرسين بلفظى: «اخ» و «اخت». فاندفاع الانسان الى «اقصى حدود العالم»، الى المطلق، يقابله بالضرورة نهمه الى اشباع نفسه من متاع الحس والجنس.

فالجياد فى هذه القصه تجسم مجالا خفيا فى داخل الانسان، وقد تكون لهذا المجال وظيفة تحريرية، اذا لم يقع الانسان ذاته ضحية لهذا المجال، أى ان صار ذاته حكما على هذا المجال وكون لنفسه وعيا شاملا يستوعب الوجود الانسانى.

طه حسين وفرانز كفكا

بقلم ناجى نجيب

قرأ طه حسين مؤلفات فرانز كفكا فى منتصف الاربعينيات، فى اعقاب الحرب العالمية الثانية، فى فترة روج فيها الفكر الوجودى الفرنسى لهذه الاعمال. فقد التقى مفهوم الالتزام الذى تعبر عنه اعمال كفكا بمفهوم الالتزام الوجودى. فأدب فرانز كفكا أدب ملتزم، ولكنه لايلتزم بهدف محدد، وهو ليس أدبا هادفا ملتزما بمعنى برتولد برخت أو بيترڤايس. ثم انه يتيح للمتلقى بطبيعة تكوينه حرية واسعة فى تلقى اشاراته واستيعابها حسب قدراته واستعداده. وهو بهذه الخواص يقترب من مفهوم الأدب الحر، ومفهوم الحرية والاختيار، باعتبار الحرية اختيارا لوجودنا وارتباطا ضروريا بالحياة الواقعة، ومفهوم الالتزام بلامبالاة الذى تدعو الوجودية اليه (كامو — سارتر).

عرف طه حسين فرانز كفكا فى فترة احتدم فيها الجدل واشتدت الخصومة حول هذا الأديب، حتى طالب البعض بحرق كتبه، باعتبارها مثبطة للهمم، ومباعدة بين الشباب وبين قضاياه الحقيقية، قضايا عالمه الواقعى، السياسية والاجتماعية. كانت هذه الضجة كفيلة أن تثير اهتمام طه حسين بهذا الأديب أثناء رحلة الصيف عام ١٩٤٦ الى فرنسا، فقرأ آثاره الادبية ويومياته وخصها بدراسة ممتعة نشرها فى «الكاتب المصرى» فى عدد مارس سنه ١٩٤٧.(١)

من هذه الدراسة نتبين بجلاء منهج طهحسين فى النقد الادبى(٢)، فهو يبدأ بالترجمة للمؤلف، مبرزا المؤثرات الاساسية فى حياته، البيئية والاسرية، مستنبطا شخصيته، محققا الظروف الحياتية والتاريخية التى رافقت انتاجه، ويتطرق من ذلك الى تذوق آثاره الفنية، يتمثلها، ويحللها وينقدها، من وجهة نظره فى الوجود والحياة والفن.

يعرض طهحسين أولا للمؤثرات الاساسية فى حياة فرانز كفكا: «محنته» فى الدين، و «محنته» فى الصلة بينه وبين ابيه، إذ انكر سيرة ابيه فى الدين والاسرة والعمل «وظل طول حياته واقفا من ابيه موقف الطفل الخائف المروع الذى يرى تفوق أبيه وتسلطه، ويحاول أن يخلص من سلطانه فلايستطيع»، ويرتبط بهذا «محنته» فى الوفاء بدين ابيهعليه، واتخاذ الزوج والولد، ثم «محنة» المرض. ويصف طهحسين طبيعة صلة فرانز كفكا بالمرض فيقول: «المرض الذى لايظهر فجاءه ولايثقل على المريض ثقلا طويلا، وإنما يداوره ويناوره، ويسعى اليه سعيا خفياً بطيئاً متلكئاً، يدنو منه لينأى عنه، ويلم به ليفارقه، ويقفه من الحياة موقفاغريبا لا هو باليأس الخالص ولاهو بالأمل الخالص، وإنما هوشئ بين ذلك . . .»

وينتقل طهحسين الى تحليل شخصية المؤلف، ووصف موقفه من انتاجه الأدبى، فيشير الى قدرته الفائقه على الملاحظة: «وعلى ملاحظة نفسه أكثر من ملاحظه غيره من الناس، وبراعة خارقة للعاده فى أن يجعل نفسه موضوعا للدرس والبحث والتحليل، وأن يكون هو الدارس الباحث المحلل . . .» وقد كان كفكا «يكتب لنفسه، أكثر مما يكتب للناس، كان من أشد الناس زهدا فى نشر آثاره، وأعظمهم إخفاء لها وضنا لا لأنه كان يكبرها أو يغالى بها، بل لأنه كان يزدريها كماكان يزدرى نفسه.» ثم يضع طه حسين مؤلفات كفكا وانتاجه الأدبى أيضا فى اطارها التاريخى: «فقد بدأ كفكا يشعر ويفكر قبيل الحرب العالمية الأولى، فكان كل شئ من حوله يؤذن بالكارثه، ويدفع الى البؤس واليأس، ثم مضى فى تفكيره وإنتاجه اثناء الحرب العالمية الأولى، فكان فى تلاحق الكوارث والفواجع من حوله مايزيد إمعانه فى البؤس واليأس». ثم انتهت الحرب، و «عادت الانسانية بعد الحرب، كما كانت قبل الحرب، بائسة يائسة، متخبطة لاتدرى الى أى وجه تتجه . . .»

وبمنهجه التأثرى يحلل طهحسين «القلق والغموض» الذى تتميز به آثار كفكا، وهو فى هذه الفقرة من حديثه يقدم لنا تحليلا رائعا، يعرف الدارس صوابه ودقته: «والغموض فى أدب فرانز كفكا من نوع خاص. فالرجل المثقف حين يقرأ هذا الأثر أو ذاك من آثاره، لايشعر بالغموض

لأول وهلة، وإنما يخيل اليه أنه يقرأ شيئا يسيرا سائغا قريب الفهم، لايتكلف فى تذوقه جهدا ولاعناء. ولكنه لايلبث أن يحس شيئا من الغرابة، أو قل شيئا من الغربة فى هذا الذى يقرأ، لأنه يرى أشياء مسرفة فى البساطة مألوفه أشد الالف، ليس من شأنها أن ترتفع الى حيث تكون أدباً ينتجه الفن الرفيع، وإنماهى من هذه الاشياء التى يراها الانسان فى كل يوم وفى كل مكان، وفى الطبقات الساذجة العادية من الناس، فيسأل القارئ نفسه، أو قل يقنع نفسه، بأن الكاتب لم يرد الى هذه البسائط، وإنما اتخذها وسائل قريبة لغايات بعيدة، وهنا يدفع القارئ الى التماس هذه الغايات، فيذهب فى التماسها الى كل مذهب، ويسلك الى استكشافها كل سبيل. وقد يصل الى شئ يحسبه الغاية التى قصد اليها الكاتب، ولكنه لايكاد يفكر ويروى، حتى يشك فيما انتهى إليه، وحتى يسأل نفسه ألا يمكن أن يكون الكاتب قد أراد الى غاية أخرى أو الى غايات أخر، غير هذه التى انتهى هو اليها؟ وكذلك تستطيع أن تقول إن قارئ فرانز كفكا، معلق دائما، يخيل اليه أنه يفهم مايقرأ، وهو يفهم معانيه القريبة من غيرشك، ولكنه يشعرشعورا قويا بأن هذا الذى يفهمه ليس هو الذى قصد الكاتب إليه.

والى جانب هذا الشعور بالتعليق المتصل يجد القارئ أثناء قراءته حرجاً مرهقا شديدا لأنه يرى نفسه فى بيئة مهما تكن قريبة فى ظاهر الأمر فهى غريبة فى حقائق الأشياء. وهو من أجل ذلك لايحس يسراً، ولا سهولة ولا سعة، وإنما هو يشعر بضيق الصدر وقلق النفس وهذا الجهد العنيف الذى يفرض على العقل. فقارئ فرانز كفكا فى الدنيا وليس فيها، هو فى عالم غريب، لاهو بالواقعى ولا هو بالوهمى، وإنما هوشئ بين الواقع والوهم يملأ النفس حيرة وشوقا وسأما وإلحاحا فى وقت واحد.

تأخذ فى قراءة القصة فيفجؤك قربها وتدهشك غرابتها . . .»

بهذا المدخل الجدلى الرائع يتطرق طه حسين الى روايات كفكا الثلاث، وهى «القضية»، و «القصر» و «أمريكا»، ثم قصة المسخ، فيعرض لمحتواها بايجاز ويكشف عن الحوار الداخلى والاستقطاب المتعارض الذى تنسج منه سطورها وصفحاتها. فبطل قصة «القضية» يفيق ذات صباح من نومه، ليعلم أنه متهم بتهمه لايعرفها، وهو بالتدريج يقتنع بأنه متهم، وأن عليه أن يدافع عن نفسه، وهو «ينفق حياته فى محاولات شاقة مرهقة ليعرف تهمته وليدافع عن نفسه، فيتصل بكبار المحامين وصغارهم، وبقوم آخرين ليسوا من المحاماة فى شئ. وأولئك وهؤلاء يعدونه بالدفاع عنه وتبرئته إن وجدوا الى تبرئته سبيلا، ولكن أحدا منهم لايبين له طبيعة تهمته، ولايدله على مكان القضاة، ولايلمح له بطريقة الدفاع عنه، وإنما هو أمل يتبعه يأس، ويأس يتبعه أمل، وحيرة مهلكه للنفوس . . .» «فإذا سألت عما أراد الكاتب بقصته هذه الرائعة، فأكبر الظن أنه إنما أراد الى أن يصور الإنسان الخاطئ الذى لايشك فى خطيئته، ولكنه لايعرف طبيعة هذه الخطيئة، ولايعرف كيف دفع إليها ولاكيف تورط فيها، ولايعرف كيف يخلص منها، ولا أمام من يستطيع أن يحاول الدفاع عن نفسه. فهو موقن بأنه خاطئ . . . وموقن أن هناك قانونا . . . ولكنه يجهل طبيعة الخطيئة، ويجهل طبيعة القانون، ولايعرف المكان الذى استقر فيه القاضى، ولا يجد الوسيله التى توصله إليه . . .»

ويمضى طه حسين فى تناوله لقصص كفكا على نفس المنهج، فيبين حركتها الداخلية بين السعى والفشل، وبين اليأس والامل، وبين الجذب والشد، «فموقف الكاتب هنا كموقفه هناك. لاينكر وجود القوة القاهرة المدبرة، ولكنه لايعرف كيف يتصل بها، ليتبين جلية أمره، وليعرف لماذا يجب عليه أن يفعل، ولماذا يجب عليه أن يترك، ولماذا يحتمل مايحتمل من البتعات . . .»

وطه حسين تجذبه حركه النقائض المطردة فى قصص كفكا، ويجذبه تعدد معانيها، ويقيم آثاره كأدب متشائم غامض رفيع، له عنده مكانة خاصة. ولطه حسين نظرة معروفة الى التشاؤم، وضحها فى اكثر من موضع، فهو يميز بين أدب متشائم «غليظ» لايحفل بالذوق والشعور، ولا يحفل بالفن، وأدب متشائم، يبحث ويستقصى، ويضيق بما يقبله الناس من فساد، ومايذعنون له فى حياتهم الواقعة، ويسمو الى «ماهو فوق الناس وفوق نظمهم السياسية والاجتماعية»(٣). كانت هذه الفلسفة التشاؤمية – إن جاز التعبير – شائعة بين طوائف مختلفة من المثقفين فى الثلاثينيات والاربعينيات تنبع من شعورهم بالعزلة والعجز فى مجتمع لايرون فيه إلا مظاهر التخلف والضعف. غير أنه كانت لطه حسين صلة خاصة، وصلة نفسية وثيقة بهذه النظرة التشاؤمية تعود الى ظروف حياته الاولى، كما تعود الى اتصاله بأبى العلاء المعرى ومعاشرته له(٤)، حتى دعاه البعض بأبى العلاء المعاصر. ولاغرابه بعد ذلك أن يجد طه حسين تشابها عظيما بين أبى العلاء وفرانز كفكا:

«لافرق بين الرجلين إلا هذه القرون العشرة التى أتاحت للمعاصرين ضروبا من العلم وفنوناً من الفلسفة وألوانا

من الحرية لم تتح لشيخ المعرة. ومع ذلك فقراءة اللزوميات، وقراءة الفصول والغايات فى تعمق واستقصاء، تنتهى بك الى نفس الموقف الذى تنتهى بك إليه قراءة «القضية» و «القصر» و «أمريكا». فشيخ المعرة يرى كما يرى فتى مدينة براج أن للعالم خالقاً حكيما، لايشك أحد منهما فى ذلك، ولكنهما لايفقهان حكمة هذا الخالق ولايعرفان الى فقهها سبيلا. وهما من أجل ذلك يمتنعان عن الشر أو عما يريان أنه الشر ما استطاعا . . . ويحرمان على أنفسهم الزواج والنسل، ويشقيان بقلبين يريدان الإيمان ويحاولان الوصول اليه ما أطاقا المحاولة، وبعقلين يعترفان بما فرض عليهما من الضعف والعجز والقصور. لايستسلمان إلى اليأس المطلق، ولكنهما لايطمئنان الى الأمل، وإنما يعيشان فى هذه الدار عيشة معلقه بين الرجاء والقنوط. وهما ينظران إلى العالم من حولهما يريدان أن يفهماه ويستكشفا دقائقه وعلله، فلا يبلغان من ذلك شيئا. لايرضيهما موقف العالم المتواضع الذى يستكشف قوانين الكون فيسجلها وينتفع بها وينفع بها الناس، ولكنهما يريدان أن يعرفا علة هذه القوانين. وبينهما وبين معرفة هذه العلة، آماد بعيدة لايستطيعان لها عبوراً، وهما من أجل ذلك ينكران العلة الغائية، ولايطمئنان إلى ماتعود الناس أن يطمئنوا إليه من أن العالم لم يخلق عبثا، ومن أن لكل مايحدث فى هذا العالم غاية بينة أو غامضة. وليس معنى ذلك أنهما يجحدان حكمة الخالق وما يمكن أن يكون لهامن غايات، ولكن معناها أنهما لايعرفان هذه الحكمة، ولايستطيعان أن يعرفاها، ولايقبلان هذه العلل الغائية التى يقبلها الناس، وإنما يجيزان أشياء كثيرة لايراها الناس جائزة ولاممكنة؛ لأنها تخالف ماتواضعوا عليه من العلل والغايات.»

وطه حسين يعرف نفسه ذلك «القلق الخصب»، ويعلى من شأن التمرد المبدع، ويعتبره مصدرا لتجدد الحياة والفكر.

ونراه حسب هذا الاقتناع يأخذ من أدب كفكا نفس الموقف الذى اخذه من ابى العلاء، فلا يرى فى تشاؤمه وايغاله فى القتامة تثبيطا للهمم أو افلالا للعزائم، وانما يعتبره مظهرا من مظاهر «الشدة التى تكون الرجولة وتخلق المروءة»(٥)، وتصرف عن الغرور والكبرياء. ثم إن هذا التشاؤم كان تعبيرا عن الحياة الواقعة التى رافقت نشأته.

«فأدب أبى العلاء قد نشأ فى عصر فساد وفتنة واضطراب . . . وأدب فرانز كفكا قد نشأ فى عصر فساد وفتنة واضطراب، وكان تنبؤا مروعا بكوارث خطيرة لم تلبث أن صبت على العالم باعلان الحرب الثانية . . .»

هذه هى دراسة طه‌حسين عن فرانز كفكا، وهى مثال بديع لفن النقد الانطباعى الذى تظهر فيه ذاتية الناقد بوضوح. وواضح ان طه حسين ينظر آخرالأمر الى مؤلفات كفكا بمنظاره فى الحياة والوجود والفن، ويقيمها من هذه الوجهة، ولكنه يحتفظ بوضوح بمسافه بينه وبين هذه النصوص الادبية، تكفل له التأمل والمراجعة والحوار اثناء العرض والتعليق، فالنص الادبى الذى يعالجه يحتفظ الى مدى بعيد اثناء الكتابة أو الاملاء بذاتيه، رغم المنهج التأثرى للناقد. فطه حسين يتتبع الحركه الداخلية لقصص كفكا ويكشف عن استقطابها الداخلى، معبرا فى نفس الوقت عن طبيعتها الخاصة، وهواستغلاقها على التفسير النهائى الواضح. ولكن المنهج التأثرى يطغى فى النهاية على الحوار الجدلى، وينتهى الى ذلك الحديث المونولوجى اللاتاريخى عن المغزى الاخير لفن كفكا: فلا فرق بين كفكا وابى العلاء إلا القرون العشرة التى تفصل الرجلين، وكلاهما قد امتحن نفس المحن وعبر عن نفس القضية.

* * *

النقد الانطباعى والتاريخ

مشكلة النقد الانطباعى أنه يقوم على مفاهيم عامة، تفترض تشابه الحياة الانسانية رغم اختلاف الزمان والمكان، وتتبع من انعكاسات الناقد الوجدانية، وقد يصيب هذا النقد وقد يخطئ، ولكن حظه من النظرة التاريخية والتحليل التاريخى للابنية الادبية ونوعيتها وارتباط هذه النوعية بالابنية الاجتماعية ضئيل، بطبيعة ارتباطه الشديد بشخصية الناقد الفردية.

وقد وصف منهج طه‌حسين بأنه منهج «تاريخى شخصى، وفنى كذلك»(٦). والتناقض فى هذه العبارة صريح، فالمنهج التاريخى الذى يحلل الظواهر فى تفاعلها الجدلى مع القوى الاجتماعية ونشأتها فى الزمان والمكان، لايمكن أن يكون شخصيا، إلا اذا كان التاريخ ذاته انطباعيا أو كانت العلاقة بين الظواهر (ومنهاالادب) والتاريخ علاقة آلية أو ميكانيكية (وهو فى الواقع ماتعنيه عادة العبارة الشائعة: «الادب مرآة لحياة العصر»). وقد اخذ طه حسين بهذه النظرة الآلية أو الجبرية، اخذها عن هيبوليت تين Hippolyte Taine الذى كان له حظ موفور عند بعض اعلام المدرسة الحديثة(٧)، رغم ماتتسم به فلسفته التاريخية الجبرية من عرقية ورجعية واستاتيكية(٨).

ومذهب تين ينطلق من مبدأ العلية والسببية فى العلوم الطبيعية ويطبقه على التاريخ والاجتماع، منكرا حرية الانسان وارادته، فهذه فى عرفه مجرد «تعبيرات مجازية». فالتاريخ والحياة الاجتماعية يسيران بمقتض قانون العليه، أو هما سلسلة متصلة من العلل والاسباب، ولاتأثير للانسان عليها. فالانسان يخضع لقانون العلية كما يخضع الكون له. والادب كغيره من الظواهر له علله واسبابه ومصادره. فهو نتاج طبيعى لعلل ثلاث: الجنس، والزمان، والمكان.

جاذبية هذا المذهب الجبرى (الذى طبقه صاحبه على الادب الانجليزى فى كتابه «فلسفة الفن») مردها بوضوح ماتفرضه من امكان دراسة الادب باسلوب ومقاييس العلوم الطبيعية ورده الى علله واسبابه. واذا كنا نعلم اليوم ان هذا الفرض من باب الوهم وان العلوم الاجتماعية — ومنها علوم الادب — مهما اصطنعت من وسائل واساليب علمية، فهى تبحث فى حقائق اخرى غير حقائق العلوم الطبيعية، ونتائجها ذات طبيعة خاصة، لانهائية، بخلاف العلوم الطبيعية، فان الاخذ بهذا الفرض يفتح الباب امام دراسة الادب دراسة منهجية لم تكن معروفه من قبل. وقد اخذ به طه حسين من بداية حياته العلمية كأساس للدراسة الادبية، واشار الى ذلك فى مقدمة رسالته عن أبى العلاء(٩)، فطه حسين قد اخذ من نظريه تين مفهومها العام دون حرفيتها.

وعلل الأدب حسب هذه النظرية، وهى الجنس، والزمان، والمكان، لاتعنى دراسة الادب دراسة تاريخية بالمعنى الكامل، وانما ارجاعه، أو بتعبير ادق، بيان ارتباطه ببعض المؤثرات العامة، البيئية أو الزمنية أو النفسية الجماعية، واعتباره مرآة لها أو انعكاسا لها. والاديب الحق — كما يقول طه‌حسين ويدعو — هو الذى يمثل عصره، ويكون مرآة صادقة له. وهكذا فهذه النظرة التاريخية هى فى الواقع نظرة انطباعية عامة الى الادب والتاريخ، وتستطيع أن تعنى فى هذا الاطار العام عناية خاصة بشخصية الأديب، كما عودنا طه حسين فى دراساته.

والنظرة الانطباعية الفردية، بما تحمله من تأكيد الذاتية والاحتكام الى المنطق، كانت ضرورية فى مرحلة التمرد الاولى على الجمود والخمول العقلى، والثورة على ما ارتكن اليه العقل الجماعى من مسلمات ومقدسات طوال قرون، تعطل فيها كل عقل وفكر. ثم إن اكتشاف البيئة واثرها كان شيئا جديدا ثوريا فى الحياة الادبية والفكرية، مهد لمفهوم التغيير بمعنى المعاصرة والحداثة التى دعت اليها المدرسة الحديثة، ثم إن اعلاء شأن البيئة واثرها الحاسم من شأنه أن يؤكد الشخصية الذاتية لمجتمع يشعر بتخلفه ويسعى الى الاخذ باسباب الحضارة الحديثة، وهى الحضارة الاوروبية، ويواجه تحدى هذه الحضارة فى آن واحد.

١) اعاد طه‌حسين نشر هذه الدراسة مع مجموعة من المقالات النقدية تحت عنوان: «ألوان» — دار المعارف بمصر ١٩٥٨ — ص ٢٥١—٢٧٠.

٢) النقد الادبى عند طه‌حسين يشمل منهجه فى دراسة الادب العربى القديم ومنهجه فى دراسة الادب الغربى الحديث، وبطبيعة الحال ان يختلف المنهجان بعض الاختلاف أو يختلفا فى التطبيق وفى التفاصيل، وإن اتفقا فى العموميات ولاتهدف السطور التاليه الى بحث هذا المنهج، وانما تود التعليق على التعليق وتحليل التحليل.

٣) انظر مقال طه‌حسين «الأدب المظلم» فى كتابه: «ألوان»، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٥٨، ص ٢٠٦—٢٣٢.

٤) يقول طه‌حسين: وقد تعودت والحمدلله بفضل أبى العلاء أن أعاشر المتشائمين، فلا أضيق بتشاؤمهم لأنه مظلم، أو لأنه يسيء رأى الناس فى الحياة . . .» (المرجع السابق ص ٢٢٩).

٥) أنظر طه‌حسين: صوت أبى العلاء — مسلسلة أقرأ ٢٣. دار المعارف بمصر — ص ٠٩.

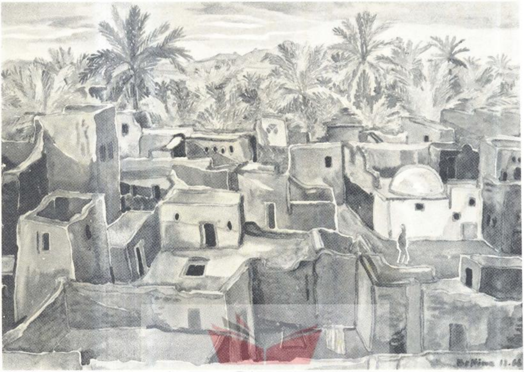
٦) عز الدين الأمين، نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر، — دار المعارف بمصر — الطبعه الثانيه ١٩٧٠ — ص ٢٣٨.

٧) على الاخص محمدحسين هيكل (فى مقالاته التى نشرها فى المقتطف، من يناير الى يونيو عام ١٩١٧ تحت عنوان: «القدرية والجبرية أو الاختيار والاضطرار)

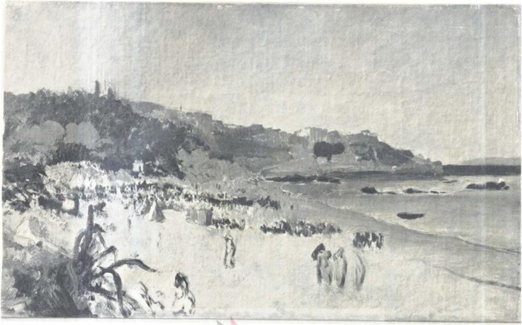
انظر رسالة بابر يوهانسن عن هيكل Baber Johansen, Muḥammad Ḥusain Haikal, Beirut 1968.

٨) اخذت عنه النظرية الجبرية، وطوعت جوانبها التى لاتتلائم مع موقف المثقفين فى مصر. فهيكل — حسب تعبير بابر يوهانسن — يحول جبرية تين التى تقاوم التغيير، الى «جبريه ثورية» تعتبر اندثار القديم وقيام الجديد ضرورة تاريخية حتمية، ويفهم عرقية تين على أنها تأكيد للشخصية الذاتية التى لاتندثر، رغم مظاهر الانحلال والفوضى التى تخفيها عن الاعين. وفى النهاية يقيم هيكل فلسفة تين العنصرية الرجعية باعتبارها فلسفة تقدمية (المرجع السابق: ص ٥١).

٩) انظردراسة عزالدين الأمين: نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر . . . ص ٢٣٨ ومابعدها.



بتينه هينن ، واحة سيدى اقبه ، ١٩٦٦ ، لوحة مائية



فرانك بوكسر ، على شاطىء طانجه ، مجموعة الفنون ، بـازل

خطاب عن البينالى العربى الأول فى بغداد، ١٩٧٤

بقلم سيجريد كالـه

الى اصدقائي الفنانين التشكيليين

لبيت الدعوة، مدفوعة بصلتي القديمة ببغداد وبحب الاستطلاع والمغامرة، لحضور هذا المهرجان العربي للفنون التشكيلية الذى انعقد فى العاصمة العراقيه بين ٢٠–٢٤ من نيسان الماضي، وها انا اجلس الى الورق لاسجل انطباعاتي عن هذا المعرض، واستعيد الافكار التى راودتني وانا اسير فى اروقة متحف غولبنكيان وقاعات مبنى جمعية الفنانين العراقيين حيث قدمت المعروضات.

اهداف البينالى

ابدأ بتصفح كتالوج المعرض. فى المقدمة اقرأ اهداف هذا البينالى الناشئ: «يهدف هذا المعرض (معرض السنتين العربى) شمول جميع الفنون التشكيلية والاتجاهات المعاصرة التى تستلهم التراث العربي والتطور الحضارى فى العالم، لايجاد صورة مثلى للتفاعل الفني بين الاعمال الفنية العربية لتحقيق شخصية فنية عربية واضحة فى خضم التيارات الفنية العالمية.

يطمح هذا المعرض الى تكوين مناخ ملائم لتوثيق الروابط الفنية والاجتماعية مابين الفنانين العرب لتحقيق فن عربي معاصر.»

يهدف البينالى العر — كماهو واضح — الى تأصيل الفنون التشكيلية فى العالم العر ، أو بمع آخر يدعو الى استلهام التراث والمعاصرة والى التأليف بين الماضى والحاضر، ويدعو الى خلق فن عربي اصيل، له لغته المميزة خضم التيارات الفنية العالمية. بهذا يحمل هذا البينالى الناشئ رسالة فنية واجتماعية وتربوية، وهى رسالة ضرورية حتى لايتحول المهرجان الى مجرد احتفال دورى. على أن هذه الرسالة تحتاج الى جهد نظرى وفكرى والى حوار مستمر والى مراجعة نقدية متصلة، وإلا صارت الرسالة مجرد امنية، أو مجرد لافتة تعلق، حين تدور الدورة. أسأل نفسي بعد جولتى بين ستمائة لوحة عرضت فى البينالى، شاهدت بعضها عن كثب ومررت ببعضها الآخر مر الكرام، أسأل نفسى: ماهو المقصود بالفن العربي التشكيلي الذى يجمع بين التراث والمعاصرة؟ واراني عاجزة عن الاجابة على هذا السؤال*

التراث والمعاصرة

ليست الفنون التشكيلية كالفنون الادبية، فهذه الاخيرة قد تتأثر الآداب الاجنبية، ولكن مادتها وهى اللغة تضع للتأثر حدودا. اللغة عنصر مقاومة، فهى تحمل فى طياتها تراث خاص. أما الفنون التشكيلية فليس لها مادة خاصة بهذا المعنى. وبالفعل، ولعلى لاأغالى كثيرا، فمن جميع ماشاهدته فى البنيالى العربى، لم اجد انتاجا يفصح عن مصدره العربى وينطق به، إلا ذلك الانتاج الذى يتصل باللغة، أى الذى يتخذ من فنون الخط العربي والحروف العربية مادة له. ولست ادرى مصدر الايحاء المباشر لاستخدام الخط فى الرسم. ربما الفنون الاسلامية، وربما لوحات بول كليه وفرتز ڤينتر وهنز هارتونخ. وأيا كان الأمر فنحن هنا ازاء حركة فنية شديدة الخصوبة والتنوع، وتمتاز بالخيال والابتكار.

اذكر فى هذا الباب لوح وجيه النحال وحسين ماضي من لبنان. يستخدم النحال الالوان الزيتية والطلاء بالميناء، ولوحه تؤلف بين الحروف وبين الشخوص الهندسية التكوين. والناظر اليها يتصور أنه امام «توضيحات» قرآنية. فى لوحة النحال «بسم الله» تكاد توحى الحروف بالرهبة والخشوع. وفى اللوحة المعنونة «آخر بحث للحرف العربى»، وهى من احدث لوحات النحال، يحتل الحرف قلب تشكيل مجرد، كما نشاهد أحيانا فى لوح الشرق الاقصى. أما حسين ماضي فنراه ينثر حروفا صغيرة منفرجة فى اسفل اللوحة، كما لوكانت أفرخ صغيرة تمرح امام لوحة ضخمة من لوحات الاعلان. وتشكل لوح لور غريب مناظر طبيعية كاملة من الحروف الدقيقة، وتذكرنا هذه اللوح بعروض خيال الظل. ويرسم موسى

*) اشير الى انى فى هذه المراجعة لن اتطرق الى معروضات الجناح المصرى والجناح السورى، لاسباب كثيرة، لعل اهمها هو عجزى عن الحديث عنها، واشير هنا الى العدد رقم ١٧ من «فكر وفن»، ففيه نبذة عن الفنون التشكيلية فى مصر



نعيم ضومط ، عارية ، برونز ، ١٩٧٣



نظرة على جناح النحت فى المعرض



سعد شاكر ، نحت فخاري



فريد بلكاهية، تجسيم، نحاس

طيبا أشرطة من الاقوال على خلفية بيضاء. ويشكل الفنان العراقي خالد ناجي من الارقام العربية عدد يدوية.
فى الحروف تنساب التجارب الداخلية، فهى لغة قديمة للنشاط الداخلي والتأمل. بهذا المعنى يستخدمها الفنان العراقى شاكر حسن سعيد آل سعيد فى لوحة «كتابه ممسوحة على جدار» و «حروف وخطوط» و «شقوق على جدار». ويعتبر شاكرنفسه صوفيا من نسل الحلاج، ويأخذ فنه هذا المأخذ، على أنه لايأخذنفسه عين المأخذ، وإنما ينظر اليها بشئ من الاستخفاف. وفى لوحه الضخمة تتداخل الحروف والخطوط وتتفجر كأجسام سماوية أو كرموز نورانية فى فضاء لانهائي. وفى هذا المجال تحضرنى صورة للرسام المصرى سيف وانلي يستخدم فيها العبارة التالية: "And the Lord is most Bounteous" وتبدو لى هذه الصورة أيضا من نتاج الوجد أو مايسمى احيانا بالنشوة والتجلى.

البحث عن الاصول يقود الفنان الى استلهام الحضارات المتراكمة فوق ارضه. والمعاصرة تقوده الى العالم الغريب حوله، وتقوده بالضرورة الى التيارات العالمية فى العالم الصناعي الغربي. وقديستطيع أن يتمثل هذه التيارات، وقد تطغى هذه التيارات الاوروبية عليه وتحمله فى ركابها، فيصيرفنه لونا من التقليد الردئ. ولى فى هذا المقام حديث طويل. ولكن ماسر الاصالة والابتكار فى فى فن النحت والسيراميك العراقى؟ هل هى عزلة العراق التقليدية أو بمعنى اصح بعده النسبي عن تأثير الحضارة الغربية؟ وتحضرنى هنا الكثير من معروضات النحت والسيراميك العراقي، اذكرمنها الختم الاسطواني الضخم

للفنان محمد غني حكمت (انظر الصورة)، وفخاريات فالنتينوس كارلمبوس الفنان القبرصي الذي يعيش في بغداد، ومجموعة سعد شاكر الكروية. ومن الواضح أن فناني البلاستيك في العراق يستخدمون في اعمالهم الكثير من عناصر الحضارة الاشورية والبابلية والسومرية، مثل ادوات الصيد وآلهة الاخصاب وقرون الثور والقوارب . . . ويبدو هذا التأثر في تمثال «الكاهن» لسعد شاكر، وفي الاشكال التجريدية لهشام صادق جعفر وفي «الرأس الاخضر» ليحي رشيد القيسي، وفي «ابريق بعينين» لمقبل الزهاوي.

ثم فن التأليف والتركيب والمزج الحديث، أو فن المواد المختلفة. ربماتستلفت النظر تآليف راكان دبدوب من الزيت والمواد المختلفة (المجهول، صوت من الازل، اللغز)، فهي امتداد لفن السيراميك العراقي، ولوأنها تذكرنا من بعيد بلوح بول كليه. ويجمع هشام سيدان بين القديم والحديث في «الامل»، وهو تأليف من الحديد والنحاس يستخدم عناصر واشكال حضارية قديمة ويربطها بمفتاحين كبيرين يرتكزان على قاعدة من الحديد. وتتفاوت اعمال صالح القرغولي بين الصعود والهبوط، فهو يؤلف من الحديد والجلد والخيوط تعويذة بعنوان «قنوط» تبرز موهبة هذا الفنان الناشئ. وربما كانت تحفته البرونزية التي لم تعرض في المعرض من اجمل المحاولات العراقية في هذا الباب. وهذا التأليف البرونزي يتكون من قرن ثور ورأس تدوربه عقارب وجلد ماعز. على أن تأليفه المعنون بعنوان «الصمت» يهبط الى مستوى التقليد والمحاكاة وغير ذلك من التآليف التي شاهدتها في المعرض تجنح الى الحداثة والموضة وتفقد المضمون والمعنى، والكثيرمنها يفصح مباشرة عن الاصل الاوروبي الذي اخذ عنه، فزائر هذا المعرض القادم من أوروبا يشاهد هنا أيضا هيبورث Hepworth وهنري مور Henry Moore وغيرهما في صورة ضحلة . . .

وأيا كان الأمر، فمنحوتات اسماعيل فتاح الترك البرونزية، بماتمتاز به من بساطة في الشكل وقدرة على التعبير، وتماثيل الفنان اللبناني نعيم ضومط البرونزية والخشبية (انظر الصورة) تبرهن على تمرس كبير بفنون البلاستيك الكلاسيكية.

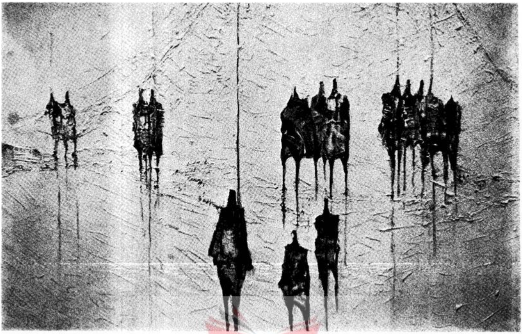
للفن التصويري العربي تراث طويل، نعرفه من تصاوير الكتب ومنمنمات المخطوطات. وتذكرني لوحات الرسام العراقي فؤاد جهاد بهذا التراث، وخاصة برسامي العصر العباسي، وتجمع لوح فؤاد جهاد بين السذاجة والسخرية (انظر صورة لوحته «قصة حب في وطني») كذلك طور حسن عبد العلوان اسلوبا خرافيا يقترب من اسلوب ليلة والف ليلة (انظر الصورة) وتدخل في هذا الباب الفنانة الجزائرية الساذجة باية، وربما أيضا الفنان الفلسطيني الناشئ ابراهيم غنام. والفن العربي الساذج هو امتداد لفنون خيال الظل (القراقوز) والاراجوز، أو يبدو لي كنوع من المخايلة الجديدة.

التجريد

التجسيم أم التجريد من الموضوعات التي احتد حولها الجدل طويلا في الجزائر، وقامت على اساسها مدارس فنية تناهض بعضها البعض. ولكن لوحات الجزائر في المعرض لاتعكس شيئا من ذلك. فاللوح المعروضة في الجناح الجزائري جميعا لوح تجريدية، بما في ذلك لوح بوخاتم فارس، رئيس جمعية البلاستيك الجزائرية، فلوحتيه «عبور الحدود» و «التي احبها» لاتذكران بلوحته الخالدة «قذف القرية التونسية سكة سيدي يوسف» على أن الوان بوخاتم لاتصل الى التجريد التام، وإنما تصور من بعيد عالم الانسان والحيوان. ولعل لوحته «أمنا» تمثل فن الرسم الجزائري في المرحلة الحاضرة احسن تمثيل (انظر الصورة).

انتقل الى جناح اليمن الديمقراطية، وهذه أول مرة يقدم فيها هذا القطر اعمال فنانيه في العالم العربي. ومن العسف أن اطبق مقاييسي الجمالية على اللوح المعروضة في هذا الجناح. فهي محاولات وبدايات يطغى فيها المضمون والطموح بوضوح على ما عداه. وتطغى فيها الالوان الزاهية، وعلى الاخص في لوح علي عوض غداف «ثورة الصيادين» و «ثورة الفلاحين» و «الصراع» و «المقاومة العربية». ففي هذه اللوح يغلب اللون الاحمر. ونفس الشئ نلاحظه على لوح نجيب صالح ابراهيم. على أني ارى بدايات طيبة في لوح خالد حسين صوري الزيتية. الانطباع العام هنا تلخصه العناصر أو الموتيفات المستخدمة: قلاووظ، مناجل، مصفحات، كباري، شجر زيتون، حمامات السلام، مجازر، ومناظر عمل.

في الجناح الفلسطيني لم اجدشيئا من العنف الثوري ومن الالوان الزاهية التي كنت اتوقعها بعد جولتي في الجناح السابق، بل اني لم اجد لوحة واحدة تشير بصورة صارخة الى مأساة الشعب الفلسطيني والى معاناته. صحيح أن بعض الصور يحمل عناوينواضحة مثل «قرية محترقة» و «نابالم» و «ضحايا» و «غضب» و «حمامات السلام»، على أن



عامر العبيدي، على قارعة الطريق، مواد مختلفة، ١٩٧٣

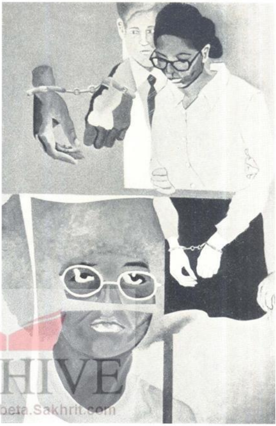
الالوان تغلف الموضوعات بغلاف رقيق وتمنها مسحة من السكون او الحزن الصامت، وهذا الحزن الصامت هو اشارة التواصل بين الفنان والمتلقي. وابرزمثل لذلك لوح توفيق عبد العال، فهو يستخدم مساحات من اللون الاخضر والبنفسجي تحمل الى المتلقى شعورا عميقا بالحزن، تعجز لغة الكلام عن التعبيرعنه.

وما زلت اتذكر لوح الفنان الفلسطيني مصطفى الحلاج، فانت تعرفه حين ترى لوحة أو لوحتين من اعماله. المرأه والحيوانات الخرافية تحتل مساحات اللوحة، ولكنها تبدو كما لوكانت تخرج من مسطحات الارض، تخرج كقوى الحياة والخطيئة، أو كقوى الانسان المجهول.

مثل فن الاعلام السياسى فى المعرض الفنان التونسي الصادق قحش بلوحه «تجاوب الثورات» و «اليقظه» و«الى اين» و«الطريق». ففى لوحه نرى أنجيلا ديفيز كما نرى رجال المال والبنوك فى اوضاع ساخرة. وفى احدى لوحاته نرى امرأة بدوية تطل من نافذة وتقرأ صحيفة تحمل بالخط العريض العنوان التالى: «عثر هنود امريكا الشمالية على طريق الحرب». فالصادق قحش يخرج بالتزامه الى القضايا التى تحرك الضمير الحى فى كل مكان.

الدراما الكامنه وراء اللوحة قد تفجرها لمحة أو اشارة طفيفة توضع فى موضعها، وتسترعى نظر المتلقي فى الوقت المناسب. اللوح التى تتحدث مباشرة قد تسطح القصة الخلفية. وتعلق بذهني بعض اللوح التى هزتنى دون أن اعرف لأول وهلة على وجه التحديد ماتقوله. فى هذا الباب تدخل لوحة «المستهدف» Aufs Ziel؛ On the Target للفنان محمد مهر الدين غطيم الذى تلقى تعليمه فى Krakau ومضمونها يتخطى حدود الرسم، ألاوهو بؤس المضطهد المطارد من اجل قناعاته السياسية. وبالمثل ارى لوحة ماهود احمد «مرد الرأس» Rückkehr des Hauptes؛ (Return of the Head) (انظر الصورة) ولوحة محمد عارف «غروب يليه الشروق» Sonnenaufgang folgt Sonnenuntergang، وكلاالفنا نين قدتلقى تعليمه فى موسكو، وهمايتقنان التشكيل وتقسيم المساحات وربط عناصر الصورة.

الجرافيك من الفنون التى تستطيع التعبير بوضوح. على أن هذا البينالى لم يتضمن إلا بضعة اعمال معدودة من الجرافيك، منها لوح الفنانين العراقيين يحى الشيخ واسماعيل خياط، ولوحها بجانب انها لوح سياسية للغاية تتمتع بمستوى فني طيب.



الصادق قحش، فى أكثر من لوحة يصور الفنان أنجلا ديفيز



نزار سليم، الفنان والمعركة، زيت، ١٩٧٤

اللوح السياسية اى التى تعبر مباشرة عن مضمون سياسى، معدودة، وكانت تتراوح بين الجودة والرداءة. منها لوحة فيصل العيبى «المناضلون»، ولوحتي صادق سميسم «سيف الحسين» و «على الارض السلام».

الطبيعة

اين ذهبت الطبيعة؟ يبدو أنها ليست من مصادر الايحاء. هل يقض الفنانون التشكيليون نهارهم بين الجدران؟ كانت اللوح التى تستوحى الطبيعة فى بينالى بغداد نادرة وغريبة فى هذا الاطار، لعل ابرازها لوحة خالد القصاب «حديقة الشتاء» ولوحة الفنان الليبي على العباني التجريدية. الاستثناء فى هذا الباب مثلته تونس بلوحات بلقاسم الاخضر وعمر ابن محمود («انطباع رمادى» و «هروب الاشكال») و الهادى التركي («الشاطئ» و «مرآة» و«مرح احمر» و «المصنع العوام») والمصطارى شقرون («طبيعة جامدة»). صلة هؤلاء الفنانين بالطبيعة صلة مباشرة، تكشف عن قدرة على الانتباه للطبيعة والتأثربها والتعبيرعنها.

المرأة والفنون التشكيلية

ماموقف فن النحت والسيراميك العربي من قضية المرأة؟ نورى الراوى يبرز جانب الانوثة، وخالد الرحال يصور المرأة كرأس دمية بلاروح فى لوحته «٢٤ ساعة ونصف» (انظر الصورة)، ويصورها كأنثى ينساب جسدها فى شيوع فى «القيلولة». وفيما عدا يغلف المرأة فى اللوح غلاف السرية والغموض، كما تبرز صورة الام فى العديد من اللوح.
تحتج سعاد العطار فى انتاجها الاخير (انظر الصورة) على النظرة التقليدية للمرأة، وعلى النظر اليها كأداة لاشباع غرائز الرجل. ولم تعرض هذه اللوح فى المعرض وانما فى مرسم الفنانة. النساء فى لوحاتها قبيحات، ضامرات، ومكبلات بالقيود، تحاولن الهروب من اسوار وسجون التقاليد الاجتماعية. ولاشك أن سعاد العطار تخوض بفنها معركة تحرير المرأة، ومعركة الحرية الجديدة. عرضت الفنانه فى المعرض لوحتيين كبيرتين بعنوان «خريف . . . وحياة» و «طريق الى المدينة المفقودة»، وهى تعنى بوضوح بالتفاصيل عناية بالغة تتراجع معها النظرة التركيبية الشاملة ولكننا نلمس فى كل جزء من اللوحة جدية ودربة كبيرة. واجمالا نستطيع أن نقول بعد مشاهدة معروضات الفنانات العربيات فى بغداد إن المرأة العربية تمارس حريتها فى الفنون التشكيلية، وتعتبرها أداة ووسيلة للحرية. واكتفى هنا بذكر بعض الاسماء: ليلى العطار ونجمةسالم وفالنتينا احمد ولورغريب وهيلين خال ولطيفة التجاني.

تخطى برواز الصورة

يتخطى الفنانون المغربيون بوضوح اطار الصورة المبروزة، فهم يميلون الى التآليف المركبة من الزيت والبلاستيك، فيبنى فريد للكاهية شخوصا انثوية من النحاس اللامع الدقيق، ويستخدم العربى بلقاضى الزيت والالومنيوم فى «تراكيبة» التجريدية الهند سية (انظر الصورة)، وتستخدم لطيفة التجاني الزيت والصباغة البلا ستيكية (الاكريليك) فى لوحها الى تتميز بالبساطة اللونية والدقة فى توزيع عناصر الصورة. كذلك يؤلف كل من القاسمى محمد والمكي مغارة ومليود الابيض بين المواد المختلفة، وتمتاز اعمال القاسمي خاصة بوضوح الخطوط والقدرة على التعبير. وهكذا فالفن الطليعي فى البينالى العربي الأول قد مثله المغاربة افضل تمثيل (واللبنانيون أيضا). وتقول الفنانة المغربية لطيفة التجاني: «نحن فى سبيلنا الى اكتشاف المغرب»، «وبمقدار امعاننا فى الاكتشاف، يتغير الفن المغربي».

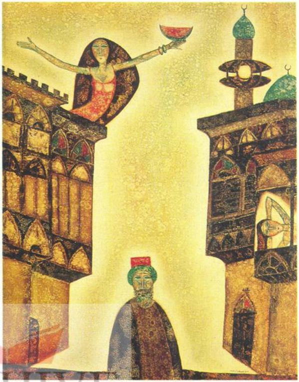
الفن لمن؟

تحضرنى مناقشات البينالى العربي حول مفهوم الالتزام ورسالة الفن التشكيلى، وتحضرنى خاصة مناقشاتى مع الفنانين المغاربة . . . الفن، كما يقول اصدقائى المغاربة، هو نتاج الوعى الجماعي، لاالوعى الفردى، وهويتخذ من حساسية الفنان وسيلة لتنمية الحساسية الجمالية عند الجماهير ويهدف الى تحرير الجماهير من رواسب الماضى الاستعمارى، والى الكشف عن الاصول الحضارية العربية، وخلق ثقافة ثورية.
واوافق اصدقائى أن هدف الفن هو البحث تحت السطح وتبديد سحب الوهم، ولكن اخشى عليهم من الوهم. فمن بين ستمائة لوحة عرضت فى البينالى كان اربعمائة وخمسون منها مبروزا. واتسأل: أمن الممكن أن يحرر هذا الفن المبروز الجماهير؟ ومن هو جمهور هذه البراويز؟ من يقتنى هذه اللوح فى العالم العربى؟ واين توضع؟ فى اوروبا ارتبط صعود الفن فى القرون الماضية بتكوين الطبقة المتوسطة، وارتبط تحرر الفن بتحرر هذه الطبقة من قيود النظام الاقطاعي وبمولد جمهور الفن البورجوازى، وحاجته الى الفنون لاسباب جمالية وتعويضية واعلائية . . . الخ

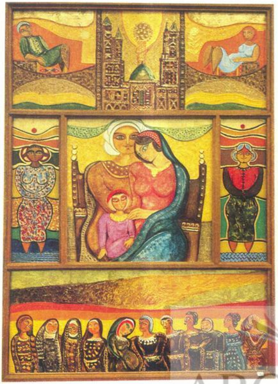


محمد غني حكمت، ختم اسطواني، مواد مختلفة، ١٩٧٤

ولحاجته أيضا الى الوهم ... وقام الفن الحديث فى اوروبا على مناهضة البورجوازية وقيمها، لاعلى اشباع حاجاتها وتأكيد مراميها واخيلتها المثالية، ورفع الستر عن هذه الاخيلة ... وهدف الفن الحديث قديكون تنمية الحساسية ورفع مستوى الوعى وهدم الجمهود والاستسلام ... وقد يكون هدفا تبشيريا طوباويا ... الخ، ويتطلع



حسن عبد العلوان ، من لوحه المستوحاة من ألف ليلة وليلة



فؤاد جهاد ، قصة حب في وطني ، مواد مختلفة ، ١٩٧٣



خالد الرحال، ٢٤ ساعة ونصف، جبس، ١٩٧٤



ماهود أحمد، مرد الرأس، زيت، ١٩٧٣

الفن الحديث — كما لم يتطلع الفن فى أى عصر مضى — الى التأثير المباشر على المتلقي. وقد ادى ذلك الى تحرر الفن من اطره واساليبه التقليدية والى اكتشاف اساليب واشكال جديدة والى تغير المفاهيم الجمالية وبدأ الفن يراجع اسبابه الاجتماعية والاقتصادية وارتباطاته المختلفة . . . وفى تحوله الى المعارضة والرفض تحول ايضا الى مجال من مجالات الحرية النادرة فى المجتمعات الصناعية المبرمجة التى تتراجع فيها الحرية باستمرار . . . اصبح مجالا لممارسة الحريه والتمرد واحيانا مجالا للفوضى وللغرائز الهدمية كما نشاهد فى فن البوب والهينبنج، واحيانا مجالا لممارسة الذاتية وتأكيد الشخصية، واحيانا مجالا للتعبير عن الحنين الميتافيزيقي أو بمعنى آخر مجالا لممارسة القيم التى تتقهر فى العالم الصناعي . . . اما دوره الاجتماعي الثورى، فهو مجهول حتى الآن أو على الاقل غير بديهي وغير ملموس. وبين يدى الآن كتاب حديث يضم مجموعة من الدراسات الجادة عن علاقة الفن بالمجتمع، وعنوانه «الفن كهروب. والهروب كفن. نقد ايديولوجيات الفن» والعنوان غنى عن التعليق، فما زلنا فى هذا المجال فى أول الطريق.

دعانى الى هذا الحديث السريع، ما لمسته من حماس فى حديثى مع اصدقائى الفنانين فى بغداد، وما افتقدته من وضوح. تهدف الفنون التشكيلية العربية الى «تحرير الجماهير» ولكنى ارى الفنون التشكيلية فى بعض الدول العربية تقوم على اشباع حاجات الطبقة المتوسطة الصاعدة أو على اشباع حاجات اولى الامر، وعلى اشباع الرغبات الذاتية الطبيعية فى الابداع والخلق. لم تكشف الفنون التشكيلية العربية بعد عن دراما الحياة العربية المعاصرة وعن نبض هذه الحياة، وانما هى تجنح الى الحداثة، وتجرى فى اهداب المدارس الاوروبية المختلفة.

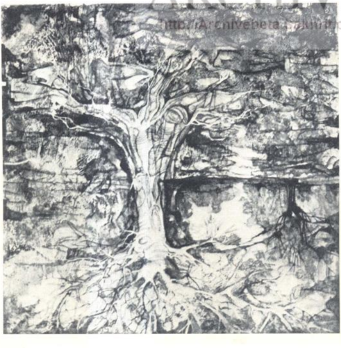
لعلنى بهذا الحديث ادعو الى الرد على هذا الخطاب المفتوح. وقبل ان انهى خطابى اوكد انى قد نقلت بعض انطباعاتي الشخصية فحسب. واخيراً وليس آخرا اعرب عن شكرى على هذه الدعوة وعلى الحفاوة التى قوبلت بها طوال اقامتى فى بغداد.

سيجريد كاله

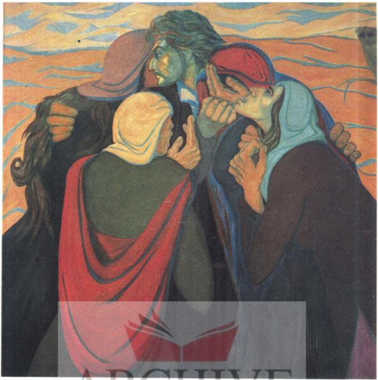


فائق حسين، انتظار، زيت، ١٩٧٤

سعاد العطار، خريف ... وحياة، زيت على خشب



ملاحظة: تواصل المجلة فى الأعداد القادمة نشر صور معرض البينالى العربى الأول. وتأسف لعدم تمكنها من نشر جميع الصور المشار اليها فى المقال فى هذا العدد.



محمد عارف ، غروب يليه شروق ، زيت ، ١٩٧٣

فرج عبو النعمـان ، تجريد بغدادي ، زيت على القماش ، ١٩٧٣





بوخاتم فارس: أمنا، ألوان زيتية

قصائد من العراق

Die Horizonte sind verhüllt in Asche
Für wen singt denn die Zauberin?
Wenn die See tot ist
und das Grüne treibt auf seinen Augenbrauen
Ganze Welten treiben dahin
gefüllt mit unserer Erinnerung, wenn der Barde sang
Jetzt ist unsere Insel überflutet und der Gesang hat sich verwandelt
In Weinen
Die Lerchen
sind fortgeflogen, o mein trauriger Mond
Der Schatz im Strombett ist vergraben
Am Ende des Gartens unter dem kleinen Zitronenbaum
Hier Sindbad verbarg ihn
Aber es ist leer und Asche
Und Schnee und Dunkel und Blätter begruben ihn
Und die Welt ist in Nebel begraben
Sind wir es, die sterben in diesem verwüsteten Land?
Wird die Lampe der Kindheit den Staub ersticken
Ist dies die Mittagssonne, die ausgelöscht wird
Und das Herz des Armen stumm gelassen?

II
Städte ohne Dämmerung schlafen:
In ihren Strassen rufe ich deinen Namen und die Dunkelheit war die Antwort
Ich fragte den Wind nach dir, als ob er wehklagte im Herzen der Stille
Ich sah dein Bild in Spiegeln und Augen
In den Fensterscheiben ferner Dämmerung
Auf Postkarten
Städte ohne Dämmerung verhüllt in Eis:
Die Frühlingsspatzen haben ihre Kirchen verlassen.
Für wen sollten sie singen? Wenn die Cafés ihre Tore geschlossen haben
Für wen sollten sie beten? O zerbrochenes Herz
Wenn die Nacht tot ist
Und die Wagen zurückkehren, frost-überzogen
Kein Pferd zwischen der Deichsel
Vom Tod getrieben
Vergehen die Jahre denn nicht?
Und reift Folter das Herz?
Und wir von Exil zu Exil, von Tür zu Tür
welken wie die Lilie im Dunst
Bettler wir, o Mond, wir sterben
Verpassten unsern Zug für alle Ewigkeit.

NEUERE DICHTUNG AUS DEM IRAK

BAQER SAMAKA:
DAS SCHWEIGEN DER DÄMMERUNG

Nichts bleibt ausser Erinnerungen,
die dem Fremden als Nahrung dienen.
Nichts. Nur Sehnsucht,

gefolterte Schatten, Rauschen der fernen Vergangenheit,
das das Schweigen der Dämmerung lichtet.
Ein Froschquacken wandert
in die Schutzlosigkeit der schrecklichen Nacht.

AHMAD AL-SAFI AL-NAJAFI
UNSTERBLICHE FREIHEIT

Wenn ich sterbe, werft mich ins flache Land:
Freundlich sind dort zu mir beide: Leben und Tod.
Schliesst mich nicht ein ins Grab:
Verhasst ist mir Gefängnis, selbst wenn ich tot bin.
Wenn mein Körper als Nahrung dient
den Adlern und den Raubtieren.
Dann will ich sehen meinen Körper, den zerstückelten, tagelang
Und tragt mich in alle Richtungen.
O, unvergleichlich die Fahrt meines toten Gebildes.
Ich verlangte nach dir, solange ich lebte.
Jedes Glied gleitet durch getrennte Sphären,
Vergessen von ihrem getrennten Gefährten.
Und wenn sie sich wieder vereinen,
nachdem sie die Schöpfung durchquert
Ein jedes will zu mir kommen und mir erzählen
die Ereignisse, die es gesehen.
Dann will ich vergehen, bis jetzt noch lebendig
Geheimnisse tragend von des Todes Reich ins Leben.
Dies ist wirklich das Leben, das auferstandene,
das dem Menschen versprochen ist nach seinem Erlöschen.

ABD AL-WAHHAB AL BAYATI

I
O, mein trauriger Mond:
Die See ist tot und ihre schwarzen Wogen haben Sindbad's Segel verschlungen
Seine Söhne wechseln nicht länger Schreie mit den Möven und dem heiseren Echo
Rückprall, viele

Zum Wesen der Illustration
gehört: eine Dichtung genau zuhören und antworten.
Ob daraus ein echter Dialog, ein Doppelmonolog, ein
Streitgespräch entsteht, hängt vom Charakter und
Rang des Themas und der Profilierung sprachlichen
und optischen Denkens ab.
Aufgabe der Illustration bleibt [redacted]: Zeitnahes
distanzieren oder betonen, Zeitfernes er-innern und
aktiv ver-gegenwärtigen. Alle heutigen Ausdrucks-
formen ermöglichen Lösungen und beweisen ihre
Berechtigung umso eher, je verantwortlicher sie
das Zeichen einer produktiven Unruhe und Beun-
ruhigung tragen.
Die Erfüllung aller „Buchkunst"-Bedingungen
und -Ansprüche versteht sich von selbst. Dennoch
oder gerade deshalb ist – fern allem Spezialisierten –
das entscheidende Kriterium auch der Illustration
die rein künstlerische Qualität und graphische
Aussagekraft!

Böhmer



جونتر بومر ، طبيعة الرسوم التوضيحية ، من مجلة : توضيحات ٦٣ ، السنة الأولى ، العدد رقم ٢ ، السنة ١٩٦٤

طـــلائع الكتـــب

Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, Murder in Baghdad. Trans. by Khalil I. Semaan, Leiden 1972 (Arabic Translation Series of the Journal of Arabic Literature. Vol. 1).

تتوفر فى «مأساة الحلاج»، أولى مسرحيات صلاح عبد الصبور الشعرية، مقومات اساسية، ترشحها للترجمة، أهمها «البساطة الكلاسيكية فى البناء» (د. شكرى عياد)، والدقة فى التعبير والايجاز، وبالتالى خلو لغة المسرحية من الاناقة اللفظية ومن التزيد والاسترسال ومن قوالب الترادف الذهني واللفظي، ثم درامية الحوار، وطاقة الموضوع الذى تعالجه المسرحية على التعبير عن قضايا الانسان المعاصر.

صلاحية «مأساة الحلاج» للترجمة تتضح من القراءة الاولى. وقدنجح المترجم، الدكتور خليل سمعان، فى تقديم ترجمة ادبية امينة للمسرحية، وجدير بالتسجيل مابذله المترجم من جهدكبير فى نقل المصطلح الصوفى وفى تقريب دلالته الخاصة.

ويقدم الدكتور سمعان للترجمة بمقدمة يقارن فيها بين مسرحية صلاح عبد الصبور ومسرحية ت. س. إليوت «جريمة قتل فى الكاتدرائية» (Murder in the Cathedral (Mord im Dom، يلخص فيها طرفا من دراسة سابقة له عن أثر إليوت فى الشعر والمسرح العربى الحديث

"T. S. Eliot's Influence on Arabic Poetry and Theater", in: Comparative Literature Studies. Urbana, III. U.S.A., Vol. 6, No. 4, pp. 472–489.

وتأثر صلاح عبد الصبور باليوت غنى عن التدليل، فهو يعلنه ويفصله ويبين كيف تمثل شعره فى سيرته الفنية الممتعة «حياتى فى الشعر» (بيروت ١٩٦٩. انظر خاصة ص ٤٩/٥٠، ٩٠ ومابعدها). وقدكان لهذا التمثل أثرمباشر فى التحرر من قاموس الشعر التقليدى، وفى رؤية قضية القيم والمعنى فى المدنية الحاضرة. على أن التشابه بين «مأساة الحلاج» و «جريمة قتل فى الكاتدرائية» يقتصر فى الواقع على الموضوع العام Thema وهو الشهادة أى الموت فى سبيل الله، ثم بعض جوانب الشكل والبناء، ابرزها الالتزام بشكل الترا جيديا اليونانية وتقسيم المسرحية الى جزئين واستخدام الكورس للتعليق والشرح، على أن مسرحية «الحلاج» تبدأ من النهاية، ففى المنظر الأول (وهو بمثابة الافتتاحية Prolog) نرى الحلاج معلقا فى جذع شجرة، ويبدأ الحوار بالسؤال عن هوية هذا الشيخ المصلوب وعن قاتليه، وببداية المنظر الثانى تعود المسرحية لتحكى لنا قصة الحلاج، قصة حياته وفنائه. أما مسرحية إليوت فتسير وفق تسلسل الاحداث، فالجزء الاول يعرض لمقدمات الجريمة ثم قصة صراع توماس بيكت، اسقف كانتربرى، واختباره، واختياره الشهادة، والجزء الثانى يعرض تنفيذ الجريمة. ويلحق اليوت بالمسرحية خاتمة Epilog (تقابلها افتتاحية «الحلاج») نرى فيها الفرسان الاربعة، قتلة بيكت، يحاولون تبرير الجريمة.

فى «مأساة الحلاج» تسأل مجموعة من اصحاب الحرف عن قاتل الحلاج، فتجيب: «نحن القتله»، قتلناه «بالكلمات»، ويعاد السؤال على جوقه من الصوفية، فتجيب: «نحن القتله، احببناه، فقتلناه»، «قتلناه بالكلمات»، «أحببنا كلماته، أكثر مما أحببناه، فتركناه يموت لكى تبقى الكلمات».

الحديث هنا فى الظاهر عن «الحلاج»، ولكنه فى الواقع حديث الشاعر عن نفسه فى الزمن الحاضر. و «الكلمات» هى مجاله ومادته التى يؤسس بهانفسه ويرسى وجوده ويرى العالم من حوله، ولكن أداة الشاعر، وهى «الكلمات» قد أشرعت



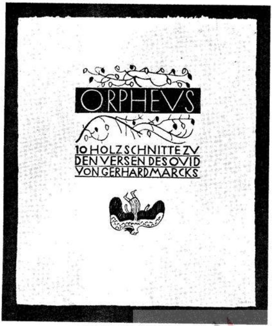
فريتز فيشر، رسم ايضاحي لقصة جان بول «رحلة الدكتور كاتسنبرجـــر الى المصيف» Jean Paul, Dr. Katzenbergers Badereise وارنشر م. ديتريش، ميمنجن، ١٩٦٦

فى وجهه، بل هى قاتلته، ولكن «ماذا كانت تصبح كلماته لولم يستشهد؟» حول هذا التناقض المركب تدور «مأساة» صلاح عبد الصبور، فعلى المستوى الظاهر تعالج المسرحية قضية الحسين بن منصور الحلاج الذى صلب فى بغداد سنة ٣٠٩ هـ بأمر الخليفة المقتدر، وعلى مستوى آخر تطرح قضية الشاعر. ويقول المؤلف: «لقد جرجر «الحلاج» من زهوه الى حتفه كما حدثنا بنفسه. ولكن ذلك كله ليس إلا بناء وشكلا. أما القضية التى تطرحها فقد كانت قضية خلاصي الشخصي. فقد كنت اعاني حيرة مدمرة ازاء كثير من ظواهر عصرنا . . . وكنت أسأل نفس السؤال الذى سأله الحلاج لنفسه: ماذا أفعل؟

وهنا ألقت المسرحية قضية دور الفنان فى المجتمع، وكانت اجابة الحلاج هى أن يتكلم . . . ويموت، فليس الحلاج عندى صوفيا فحسب، ولكنه شاعر أيضا، والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية. وهى العودة بالكون الى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة.
كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة . . .
وكانت مسرحيتى «مأساة الحلاج» معبرة عن الايمان العظيم الذى بقى لى نقيا لاتشوبه شائبة، وهو الايمان بالكلمة.»
(«حياتى فى الشعر» ص ١١٩ ١٢٠).

القضية الجوهرية التى تطرحها «مأساة الحلاج» هى قضية الشاعر والشعر فى العصر الحاضر، وفى مجتمع تراثه الادبى تراث شعرى، والكلمة فى هذا التراث هى اعلى مراتب التعبير الحضارى، وبها تتأكد الذات ويتأسس الوجود. «الكلمة» فى هذا التراث «خالده». والتعبير الشائع «رجل السيف ورجل القلم» هو انعكاس لهذا الاجلال. ومفهوم «الادب الرفيع» (الذى تحدث باسمه العقاد) استند الى «كبرياء» الكلمة وسموها.

ولكن قد تسرب الشك الى الكلمة، فلم تعد بديهية ولم تعد خالدة، وانما اصبحت مشكلة ومعضلة. قد اصابها القهر والزيف والشيوع والاملاق. اصبحت الكلمة «موضوع» الشاعر بعد أن كانت «عدته» و «زهوه». ماعسى الكلمة أن تفعل؟ وما جدوى الكلمات فى هذا الزمن القبيح؟



جرهارد ماركس، صحيفة العنوان لمجموعة اورفيوس Orpheus ، دار نشـــر ارنست هوسفدل هامبورج ١٩٤٨

ولكن الشاعر يتطلع الى الائتلاف والنقاء، ويتشوق الى اليقين والهارمونية، وتبقى «الكلمة» ملاذه. «وكانت مسرحيتى . . . معبرة عن الايمان العظيم الذى بقى لى نقيا لاتشوبه شائبة، وهو الايمان بالكلمة.»

ولكن القضية لاترفع بخلاص الشاعر فى الكلمة وبالاخلاص للكلمة، فاسبابها قائمة. والحلاج، الشاعر المتصوف، يعرف ذلك، ويحس القهر الذى تعانيه الكلمة، ولا أمل له الا الحلم بأن تقع كلماته يوما ما على ارض خصبة.

«لكن هل تفتح كلمه
قلبا مقفولا برتاج ذهبي؟
ماذا اصنع؟
لاأملك إلا أن اتحدث
ولتنقل كلماتى الريح السواحة
ولاثبتها فى الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤيه
فلعل فؤادا ظمآناً من أفئدة وجوه الأمه
يستعذب هذى الكلمات
فيخوض بها فى الطرقات
يرعاها إن ولى الأمر
ويوفق بين القدرة والفكره
ويزاوج بين الحكمة والفعل . . .»

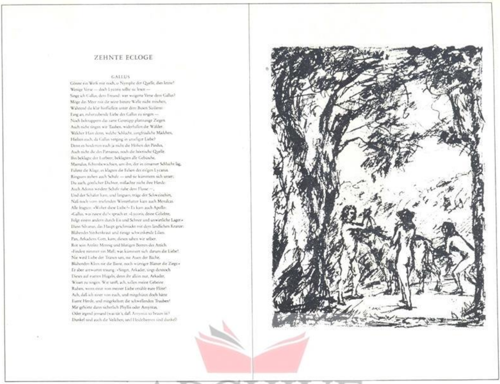
(ديوان صلاح عبد الصبور، بيروت ١٩٧٢. المسرحيات ص ٢٤٣)



«ارض الأحلام» Schlaraffenland ، أو بلاد الأوهام والترف والكسل من أقدم التخيلات الطوباوية التي تعود الى فكرة الفردوس المفقود. الى هذه اليوتوبيا القديمة هرب الانسان من قسوة الواقع وضراوته ومن ألم الجوع والحاجة، وتخيل نفسه يعيش فى أرض تجري بها أنهار من اللبن والعسل، ولا حاجة به الى شقاء العمل.

لوحتي هذه الصفحة من أعمال فنان تصويري كبير فى مطلع هذا القرن، هو كارل أرنولد، واللوحتان مأخوذتان من طبعة مصورة نشرت عام ١٩٢٥ ببرلين للكاتب الصوفى وصانع الأحذية هانز زاكس (١٤٩٤ ـ ١٥٧٦)


So schießen nach dem Ziel die Gäste.
Der schlecht'ste Schütz gewinnt das Beste.
Im Laufen gewinnt der Letzt' allein.
Das Polsterschlafen ist allgemein.
Ihr Weidwerk ist mit Flöh und Läusen,
Mit Wanzen, Katzen und mit Mäusen.
Auch ist im Land gut Geld gewinnen.
Wer sehr faul ist und schläft darinnen,
Dem gibt man für die Stund zween Pfennig,
Schlaf' er nun viel oder wenig,



ZEHNTE ECLOGE

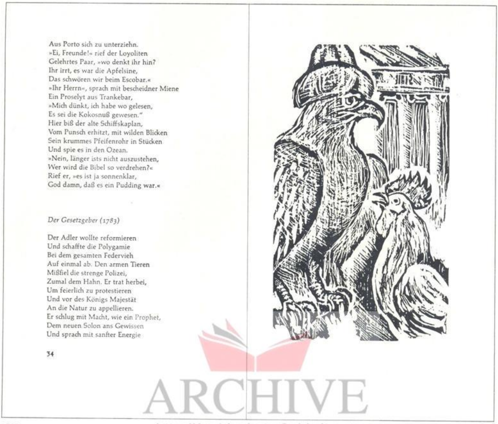
GALLUS

Gönne ein Werk mir noch, o Nymphe der Quelle, das letzte!
Wenige Verse — doch Lycoris sollte sie lesen —
Singe ich Gallus, dem Freund: wer weigerte Verse dem Gallus?
Möge das Meer nie dir seine bittere Welle nicht mischen,
Während du klar hinfließen unter dem Busen Siziliens:
Fang an, zehrende Liebe des Gallus zu singen —
Noch beknuppern das zarte Gestrüpp plattnasige Ziegen
Auch nicht singen wir Tauben, widerhallen die Wälder.
Welcher Hain denn, welche Schlucht, jungfräuliche Mädchen,
Hielten euch, da Gallus verging in unseliger Liebe?
Denn es hinderten euch ja nicht die Höhen des Pindus,
Auch nicht die des Parnassus, noch die böotische Quelle.
Ihn beklagte der Lorbeer, beklagten alle Gebüsche,
Maenalus, fichtenbewachsen, um ihn, der in einsamer Schlucht lag,
Führte die Klage, es klagten die Felsen des eis'gen Lycaeus.
Ringsum stehen auch Schafe — und sie kümmern sich unser;
Du auch, göttlicher Dichter, mißachte nicht ihre Herde:
Auch Adonis weidete Schafe nahe dem Flusse —,
Und der Schäfer kam, und langsam, träge der Schweinehirt,
Naß noch vom triefenden Winterlaube kam auch Menalcas.
Alle fragten: »Woher diese Liebe?« Es kam auch Apollo:
»Gallus, was rasest du?« sprach er. »Lycoris, deine Geliebte,
Folgt einem andern durch Eis und Schnee und unwirtliche Lager.«
Dann Silvanus, das Haupt geschmückt mit dem ländlichen Kranze:
Blühendes Steckenkraut und riesige schwankende Lilien.
Pan, Arkadiens Gott, kam; diesen sahen wir selber,
Rot sein Antlitz Mennig und blutigen Beeren des Attich.
»Findest nimmer ein Maß; was kümmert sich darum die Liebe!
Nie wird Liebe der Tränen satt, nie Auen der Bäche,
Blühenden Klees nie die Biene, noch würziger Blätter die Ziege.«
Er aber antwortet traurig: »Singet, Arkader, singt dennoch
Dieses auf euren Hügeln, denn ihr allein nur, Arkader,
Wißt zu singen. Wie sanft, ach, sollen meine Gebeine
Ruhen, wenn einst von meiner Liebe erzähle eure Flöte!
Ach, daß ich einer von euch, und mitgehütet doch hätte
Eure Herde, und mitgekeltert die schwellenden Trauben!
Mir gehörte dann sicherlich Phyllis oder Amyntas,
Oder irgend jemand (was tut's, daß Amyntas so braun ist?
Dunkel sind auch die Veilchen, und Heidelbeeren sind dunkel)

روبرت كيرشنر، طبع على الحجر لقصيدة فرجيل الغنائية «بوكوليكا» (الرعائيات) Virgil, Bukolika من نشر المؤلف، باد كيسنجن، ١٩٦٥

وفى سبيل الكلمة، لكى تبقى وتثمر، ولكى يعيد الى الكلمة حياتها وخلودها، يأخذ الشاعر المتصوف على عاتقه الشهادة، أو بمعنى آخر يأخذ على عاتقه الفناء فى الكلمة. فالشك فى الكلمة وعقمها ينقذ نفسه فى الاعلاء الصوفى للكلمة:

«كان يقول:
كأن من يقتلني محقق مشيئتي
ومنفذ إرادة الرحان
لأنه يصوغ من تراب رجل فان
أسطورة وحكمة وفكره
كان يقول: إن من يقتلني سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدوره
لأنه أغاث بالدماء إذ نخس الوريد
شجيرة جديبة زرعتها بلفظي العقيم
فدبت الحياة فيها، طالت الأغصان
مثمرة تكون فى مجاعة الزمان
خضراء تعطى دون موعد، بلا أوان.» (ص ١١٢)



Aus Porto sich zu unterziehn.
»Ei, Freunde!« rief der Loyoliten
Gelehrtes Paar, »wo denkt ihr hin?
Ihr irrt, es war die Apfelsine,
Das schwören wir beim Escobar.«
»Ihr Herrn«, sprach mit bescheidner Miene
Ein Proselyt aus Trankebar,
»Mich dünkt, ich habe wo gelesen,
Es sei die Kokosnuß gewesen.“
Hier biß der alte Schiffskaplan,
Vom Punsch erhitzt, mit wilden Blicken
Sein krummes Pfeifenrohr in Stücken
Und spie es in den Ozean.
»Nein, länger ists nicht auszustehen,
Wer wird die Bibel so verdrehen?«
Rief er, »es ist ja sonnenklar,
God damn, daß es ein Pudding war.«

Der Gesetzgeber (1783)

Der Adler wollte reformieren
Und schaffte die Polygamie
Bei dem gesamten Federvieh
Auf einmal ab. Den armen Tieren
Mißfiel die strenge Polizei,
Zumal dem Hahn. Er trat herbei,
Um feierlich zu protestieren
Und vor des Königs Majestät
An die Natur zu appellieren.
Er schlug mit Macht, wie ein Prophet,
Dem neuen Solon ans Gewissen
Und sprach mit sanfter Energie

34

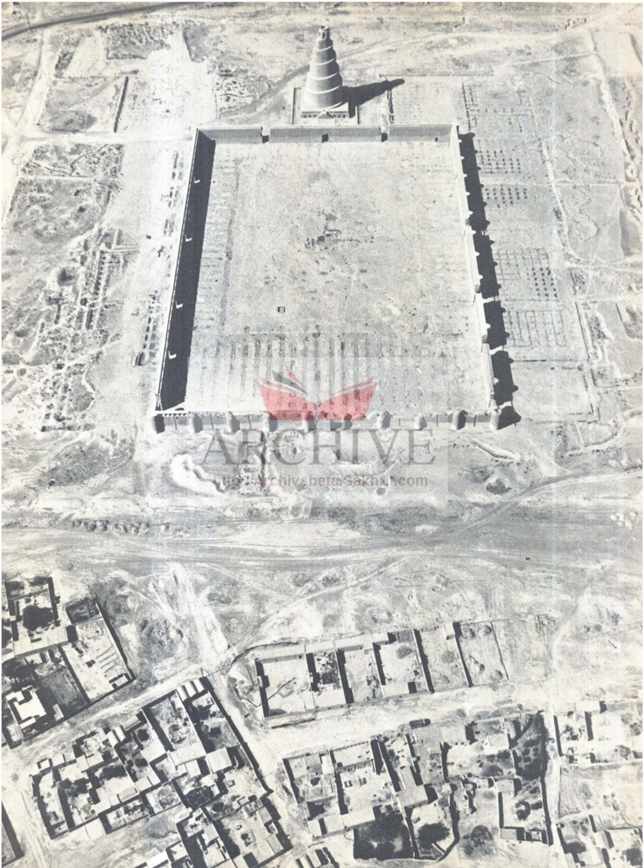
هلموت آكرمان، حفر على الخشب لقصة جوتليب كونراد بفقل «عقرب وغلام من رعاة الغنم» دار نشر ديتريش، ميمنجن ١٩٧٠
G. K. Pfeffel, Skorpion und Hirtenknabe

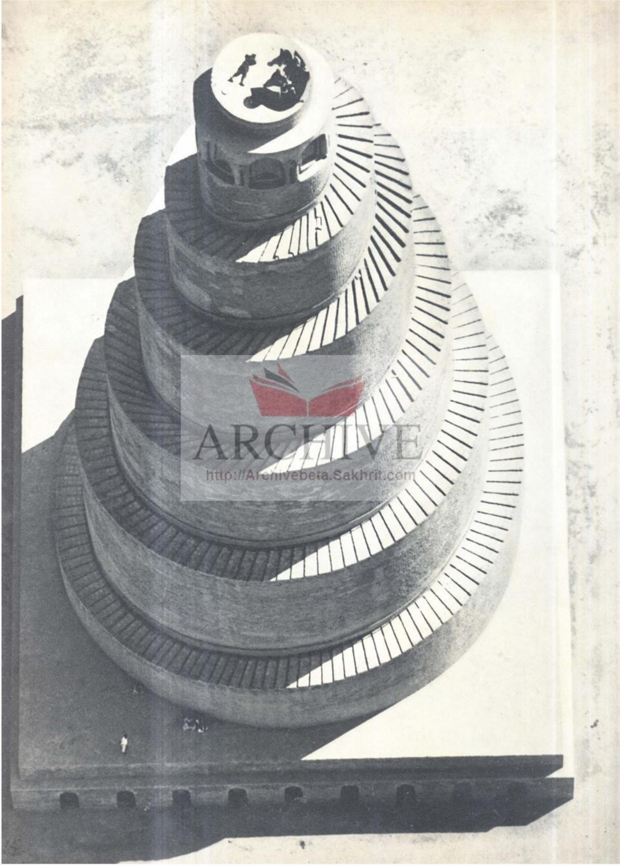
وراء «مأساة الحلاج» قضية الشاعر والفنان ودوره الاجتماعى فى العصر الحاضر. ووراء المسرحية ماسمى فى أوائل الستينيات فى مصر «بأزمة المثقفين» (كما لاحظ الدكتور شكرى عياد. انظر كتابه «تجارب فى الأدب والنقد» القاهره ١٩٦٧. ص ١٤٩). على أن المسرحية تطرح السؤال عن دور الشاعر فى المجتمع الحاضر وتجيب عليه من موقع شاعر قد تمثل «الموروث الشعرى» العربى والتراث الروحى الاسلامى، بجانب تمرسه بقيم الفكر الانسانى (الهومانزم) وايمانه «بالفن ككيان مستقل له طبيعته الخاصة»، وبالتالى ان غاية الفن «هى الانسان لاالمجتمع» أو الانسان قبل المجتمع (حياتى فى الشعر. ص ٥٤، ص ٦٩).

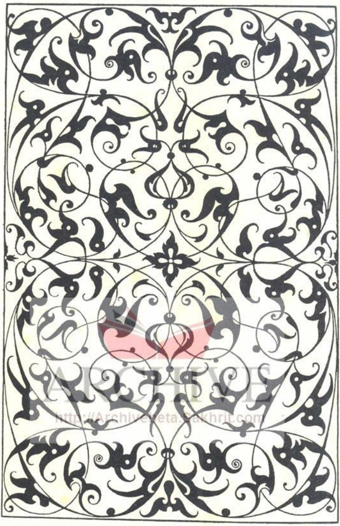
ولاشك ان للبناء الشعرى والعمل الادبي نوعية خاصة، تتمثل فى القيم الجمالية والابداعية التى هى اساس الفن قبل كل شئ. ولكن ليس الفن بظاهرة من ظواهر الطبيعة، وانما الفن يصنعه انسان له تراث ويعيش فى الزمان والمكان، ولكنه لايعيش فى اى زمان أو مكان، وقد يكون انسانا ذا وعى تاريخى ونظرة شاملة، ولكن ليس له كيان مستقل عن الزمان والمكان. فهذا الزمان وهذا المكان هما اللذان فرضا على الشاعرصلاح عبد الصبور قضية «الكلمة» دون غيرها من القضايا، وبطريقة خاصة لم يعرفها الشعر العربى من قبل. ثم ان القول بان للفن «كيان مستقل» يعنى تقسيم الانسان الى طبقات أو قطاعات، قطاع منه يتعامل مع عالم الفن واخر مع عالم الاقتصاد وثالث مع عالم الاجتماع . . . الخ.

(ن. ن.)

المئذنة الحلزونية بجامع المتوكل بالسمراء، من تصوير جورج جرستر، زيورخ
جامع المتوكل بالسمراء، من تصوير جورج جرستر زيورخ.







زخرف، من أعمال رودولف مانويل، الشهير بدويتش (من برن، سويسرا، حوالى ١٤٤٨–١٥٣٠)